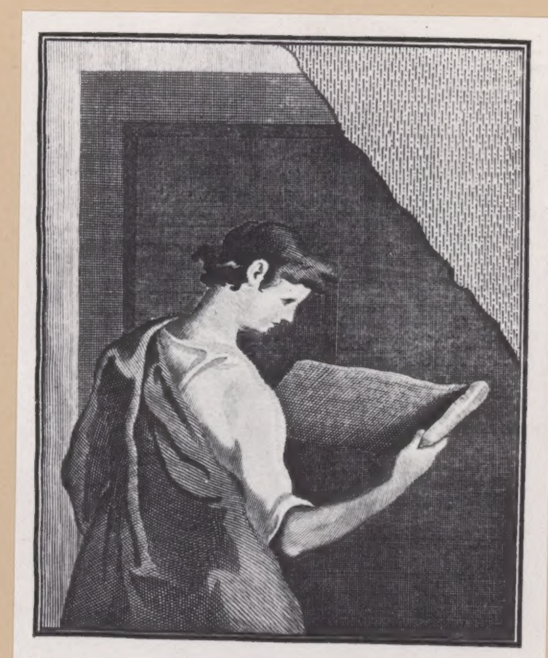
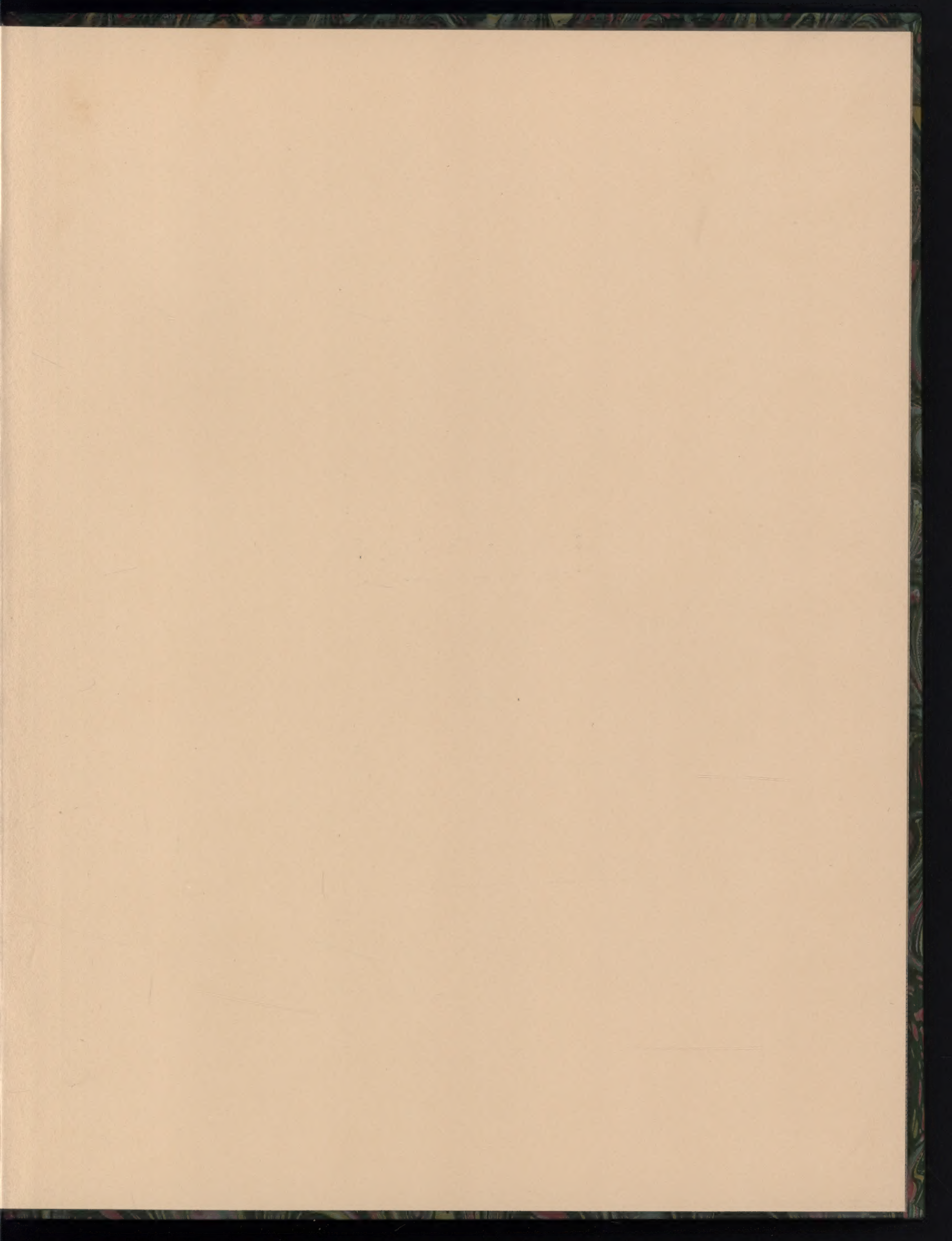


Jahrbuch der Gesellschaft Hamburger Kunstfreunde

1904







ALS MANUSKRIPT GEDRUCKT

EXEMPLAR №. 461

JAHRBUCH DER GESELLSCHAFT HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE

1904



GEHÄNGE IN STEIN
MUSEUM HAMBURGISCHER
ALTERTÜMER

GEZEICHNET VON
FRÄULEIN NANNA VON
DER HELLEN

MITARBEITER-VERZEICHNIS

Seite

Mitarbeiter-Verzeichnis

Gehänge in Stein, Museum hamburgischer Altertümer, gezeichnet von Fräulein Nanna von der Hellen

Vorwort

Von römischen Villen, von Herrn Heinrich Merck ... 1

Gehänge in Stein, Museum hamburgischer Altertümer, gezeichnet von Fräulein Emma Droege ... 1

Skizze der Villa Doria Pamfili ... 2

Skizze der Villa Falconieri ... 2

Skizze der Villa Mattei ... 3

Skizze der Villa Doria Pamfili, Querschnitt ... 3

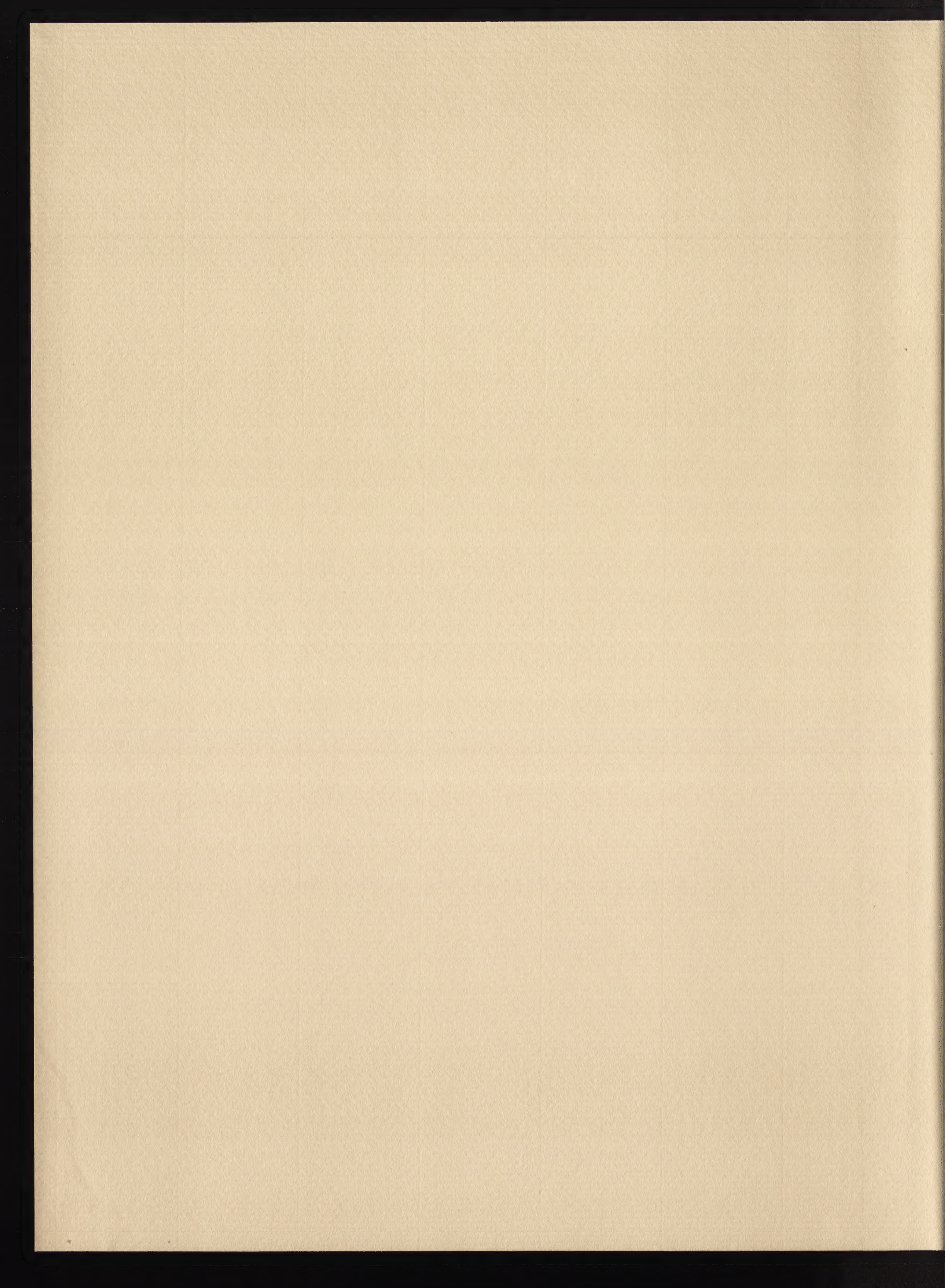
Museum in Mölln, gezeichnet von Fräulein Emma Droege ... 10

Ecke des Museums in Mölln, gezeichnet von Fräulein Erna Ferber ... 13

Mölln, gezeichnet von Fräulein Nanna von der Hellen ... 16

Haus in Mölln, gezeichnet von Fräulein Marie Woermann ... 17

Wappen, gezeichnet von Fräulein Martha Viol ... 18



JAHRBUCH

1904



GESELLSCHAFT
HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE

PUBLIKATIONEN

HAMBURGISCHER, MIT DER KUNSTHALLE IN VERBINDUNG STEHENDER GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

KUNSTHALLE

EINZELSCHRIFTEN ÜBER HAMBURGISCHE KÜNSTLER

Alfred Lichtwark:
MEISTER FRANCKE, 1424, mit 22 Abbildungen.

MATTHIAS SCHEITS, 1630—1700, mit 46 Abbildungen.

JULIUS OLDACH, 1804—1830, mit 46 Abbildungen.

GESELLSCHAFT HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE

KATALOGE der Ausstellungen mit Einleitungen von Alfred Lichtwark. Buchausstattung gezeichnet und geschnitten von Mitgliedern der Gesellschaft 1896, 1897, 1898, 1899, 1900, 1901, 1902, 1903.

C. Hofstede de Groot:
KATALOG DER SAMMLUNG GLITZA. Mit Illustrationen. Hamburg 1896.

JAHRBUCH DER GESELLSCHAFT HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE. Eine Zeitschrift für hamburgische Dilettanten und Kunstfreunde. Illustrationen und Buchausstattung von Mitgliedern der Gesellschaft. Herausgegeben von Alfred Lichtwark. Als Manuskript gedruckt. Jahrgänge 1895, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904.

HAMBURGISCHE LIEBHABERBIBLIOTHEK. Herausgegeben von Alfred Lichtwark. Als Manuskript gedruckt.

Alfred Lichtwark: PHILIPP OTTO RUNGE ALS SILHOUETTIST. 7 Tafeln Pflanzenstudien mit Schere und Papier, geschnitten von Mitgliedern der Gesellschaft. 1895. (Vergriffen.)

Paul Hertz: UNSER ELTERNHAUS. (Vergriffen.)

Berend Goos: JUGEND-ERINNERUNGEN. 3 Bände. Herausgegeben von Herrn Pastor Roosen.

Alfred Lichtwark: STUDIEN. 2 Bände. (Vergriffen.)

HANS HOLBEINS BILDER DES TODES. Einleitung von Alfred Lichtwark. Mit 49 Tafeln.

DÜRERS MARIENLEBEN. Einleitung von Alfred Lichtwark. 20 Tafeln. 1898.

Albert Köster: HAGEDORNS GEDICHTE. Buchschmuck gezeichnet und geschnitten von Mitgliedern der Gesellschaft. 1898.

Adolf Metz: BISMARCK UND DAS DEUTSCHE VOLK. 1898.

Berthold Litzmann: UNSER ABSCHIED VON BISMARCK. 1898.

Julius Spengel: JOHANNES BRAHMS. 1898.

Emma Dina Hertz, geb. Beets: DIE URGROSSELTERN BEETS. Buchschmuck von Mary Warburg, geb. Hertz. 1899.

Victor Böhmert: ERINNERUNGEN AN HEINRICH CHRISTIAN MEYER — STOCKMEYER —. Für die Familie gesammelt von Heinrich Ad. Meyer. 1900.

Dr. M. Spanier: GUSTAV FALKE ALS LYRIKER. Eine Auswahl aus seinen Dichtungen mit einer Einleitung. 1900.

Gustav Schiefler: FREIHERR ERNST VON MERCK, REISEERINNERUNGEN AUS LONDON UND PARIS — 1851 —. 1900.

Professor A. Wohlwill:
BÜRGERMEISTER PETERSEN. 1900.

Dr. Otto Rüdiger: CASPAR VON VOGHT, EIN HAMBURGISCHES LEBENSBILD. 1901.

H. Benrath:
CARL SCHWENCKE, ERINNERUNGEN. 1901.

Walter Hübbe: BRAHMS IN HAMBURG. 1902.

Dr. Otto Beneke: GESCHICHTE DER FAMILIE LORENZ MEYER IN HAMBURG. Buchschmuck von Ed. Lorenz Meyer. 1902.

Adolf Metz: KLOPSTOCK DER ERWECKER. 1903.

Albert Köster: GEDÄCHTNISREDE ZUR FEIER DER WIEDERKEHR VON HERDERS TODESTAG. 1904.

Alfred Schober:
MATTIAS JACOB SCHLEIDEN. 1904.

Alfred Lichtwark: EINE SOMMERFAHRT AUF DER YACHT HAMBURG. 1904.

In Vorbereitung ferner u. a.: Prof. Ad. Metz, Brockes, u. a. m.

HAMBURGISCHE KUNSTBLÄTTER [GLITZABLÄTTER]

Julius von Ehren: Enten, Farbendruck.

Ernst Eitner: Bildnis, Lithographie.

Arthur Illies: Mondaufgang.

Arthur Illies: Mondnacht.

Arthur Illies: St. Jakobi-Kirchhof.

Julius Wohlers: Hühner.

Die Publikationen der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde werden ausschließlich für hamburgische Liebhaber hergestellt und sind nur durch die Commetersche Kunsthandlung zu beziehen.

Fortsetzung 3. Seite des Umschlag

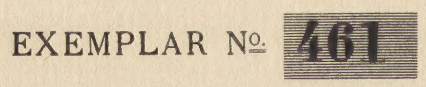
JAHRBUCH DER GESELLSCHAFT HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE

X. BAND

HAMBURG 1904
LÜTCKE & WULFF



ALS MANUSKRIPT GEDRUCKT


EXEMPLAR № 461

JAHRBUCH DER GESELLSCHAFT HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE

1904



GEHÄNGE IN STEIN
MUSEUM HAMBURGISCHER
ALTERTÜMER

GEZEICHNET VON
FRÄULEIN NANNA VON
DER HELLEN

MITARBEITER-VERZEICHNIS

Seite

Mitarbeiter-Verzeichnis

- Gehänge in Stein, Museum hamburgischer Altertümer, gezeichnet von Fräulein Nanna von der Hellen

Vorwort

Von römischen Villen, von Herrn Heinrich Merck 1

- Gehänge in Stein, Museum hamburgischer Altertümer, gezeichnet von Fräulein Emma Droege 1
- Skizze der Villa Doria Pamfili 2
- Skizze der Villa Falconieri 2
- Skizze der Villa Mattei 3
- Skizze der Villa Doria Pamfili, Querschnitt 3
- Museum in Mölln, gezeichnet von Fräulein Emma Droege 10
- Ecke des Museums in Mölln, gezeichnet von Fräulein Erna Ferber 13
- Mölln, gezeichnet von Fräulein Nanna von der Hellen 16
- Haus in Mölln, gezeichnet von Fräulein Marie Woermann 17
- Wappen, gezeichnet von Fräulein Martha Viol 18

Seite

Kersten Miles und seine Sippe, von Herrn Wilhelm Reinicke ... 19
Altes Hamburger Wappen, gezeichnet von Frau Lulu Bohlen ... 19
Bürgermeister Erich von der Fechte, gezeichnet von Fräulein Martha Viol ... 20
Seine Ehefrau Gertrud, geborene Rolfink, gezeichnet von Fräulein Martha Viol ... 21
Wappen, gezeichnet von Fräulein Martha Viol ... 25
Seeräuberschädel, Museum hamburgischer Altertümer, gezeichnet von Fräulein Marie Woermann ... 26

Die »goldene Kanone«, aus dem Katalog der Sammlung hamburgischer Altertümer, von Frau Dr. Engel Reimers ... 27
Henkel der Kanone, gezeichnet von Fräulein Martha Viol ... 27
Beschläge der Kanone, gezeichnet von Frau Dr. Engel Reimers ... 28
Schlußstück der Kanone, gezeichnet von Fräulein Martha Viol ... 29
Beschlag der Kanone, gezeichnet von Frau Dr. Engel Reimers ... 30

Kloster Alpirsbach (Reiseerinnerung), von Frau Marie Zacharias ... 31
Wappen, gezeichnet von Frau Dr. Engel Reimers ... 32
Kloster Alpirsbach, gezeichnet von Frau Marie Zacharias, geschnitten von Frau Hauptmann Gneist ... 33
Treppe am Dom in Ratzeburg, gezeichnet von Herrn Ed. Lorenz-Meyer ... 34

Ratzeburg, von Herrn Ed. Lorenz-Meyer ... 35
Treppe in Ratzeburg, gezeichnet von Herrn Ed. Lorenz-Meyer ... 35
Dom in Ratzeburg, gezeichnet von Herrn Ed. Lorenz-Meyer ... 36
Haus in Ratzeburg, gezeichnet von Herrn Ed. Lorenz-Meyer ... 38

Aufnahmen alter Bürgerhäuser, von Herrn Ed. Lorenz-Meyer ... 39
Roosensches Haus in Flottbeck, gezeichnet von Herrn Ed. Lorenz-Meyer ... 39
Haus in Reinbek, gezeichnet von Herrn Ed. Lorenz-Meyer ... 41
Grander Mühle, gezeichnet von Herrn Ed. Lorenz-Meyer ... 43
Wage der Justitia am Alten Hamburger Rathaus, Museum hamburgischer Altertümer, gezeichnet von Frau Lulu Bohlen ... 44

Alte Wohnhäuser, von Herrn Alfred Lichtwark ... 45
Balkongitter, XVII. Jahrhundert, Museum hamburgischer Altertümer, gezeichnet von Frau Dr. Engel Reimers ... 45
Tür in Wildemann im Oberharz, gezeichnet von Frau Marie Zacharias ... 46
Tür in Mölln, gezeichnet von Fräulein Marie Woermann ... 47

Seite

Studienausflüge nach Buxtehude und Mölln, von Fräulein Marie Woermann ... 49
Haus in Ratzeburg, gezeichnet von Herrn Ed. Lorenz-Meyer ... 49
Tür von Sonnin am Stadtdeich, gezeichnet von Fräulein Emma Droege ... 50
Tür in Buxtehude, gezeichnet von Fräulein Erna Ferber ... 51
Wappen, gezeichnet von Frau Dr. Engel Reimers ... 55
Schlußstück, gezeichnet von Frau Lulu Bohlen ... 56

Von Erwin Speckter und seinen Freunden, von Herrn Emil Benezé ... 57
Altes Haus in Bergedorf, gezeichnet von Herrn Ed. Lorenz-Meyer ... 57
Haus in Kranz an der Este, gezeichnet von Fräulein Marie Kortmann ... 59
Kirche in Mölln, gezeichnet von Fräulein Nanna von der Hellen ... 68
Flet in Buxtehude, gezeichnet von Fräulein Marie Woermann ... 69

Eine neue Erwerbung der Kunsthalle, von Herrn Alfred Lichtwark ... 71

Professor Lindes Lüneburger Heide, von Herrn Alfred Lichtwark ... 75
Kopf der Gerechtigkeit vom alten Hamburger Rathaus, gezeichnet von Frau Lulu Bohlen 76

Ein neues deutsches Gartenbuch, von Herrn Alfred Lichtwark ... 77
Brunnenfries, Museum hamburgischer Altertümer, gezeichnet von Frau Dr. Fitzler ... 77
Heulender Hund, Silhouette aus Runges Kinderjahren ... 78

Neue Silhouetten von Ph. O. Runge, von Herrn Alfred Lichtwark ... 79
Prügelei, Silhouette aus Runges Kinderjahren ... 79
Disput, Silhouette aus Runges Kinderjahren ... 81
Hund und Mond, Silhouette aus Runges Kinderjahren ... 83
Der Bettler, Silhouette aus Runges Kinderjahren ... 84

Das Museum für hamburgische Geschichte, von Herrn Alfred Lichtwark ... 85
Fries über dem Kamin aus dem Hause Reichenstraße 39, aus dem Jahre 1599, gezeichnet von Frau Dr. Engel Reimers ... 86
Häuser in Buxtehude, gezeichnet von Fräulein Clara Dörken ... 87

Der Eierwagen, von Herrn Alfred Lichtwark ... 88
Eierwagen, Museum hamburgischer Altertümer, gezeichnet von Fräulein Marie Woermann 89
Teil eines Hauses in Buxtehude, gezeichnet von Fräulein Marie Kortmann ... 90

Kunstschaffen und Kunstbesitz, von Herrn Alfred Lichtwark ... 91
Torbogen am Nordportal des Bauhofes, Museum hamburgischer Altertümer, gezeichnet von Frau Lulu Bohlen ... 94

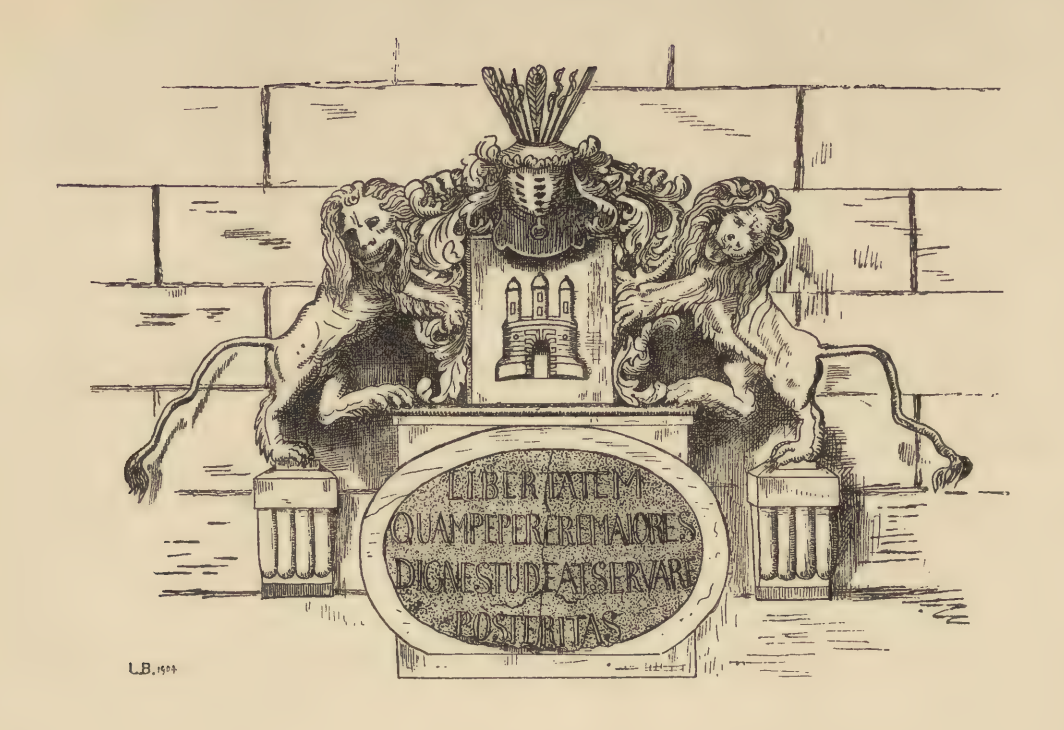
Seite

Torbogen am Nordportal des Bauhofes, Museum hamburgischer Altertümer, gezeichnet von Frau Lulu Bohlen ... 97

Die graphische Ausstellung der Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde im Jahre 1903, von Herrn Landrichter Schiefler ... 102

Mitgliederverzeichnis ... 105

Schwert, Museum hamburgischer Altertümer, gezeichnet von Frau Lulu Bohlen ... 108



VORWORT

Mit den Vorbereitungen für die seit langer Zeit beabsichtigte Ausgabe einer Auswahl aus den Werken von Brockes beschäftigt, die in der Hamburgischen Liebhaber Bibliothek erscheinen soll, haben die Mitglieder der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde in diesem Jahre von der Ausstattung ihres Jahrbuchs durch Buchschmuck abgesehen. Aus ihren Aufnahmen in der Sammlung Hamburgischer Altertümer sind geeignete Zeichnungen an die Stelle getreten.

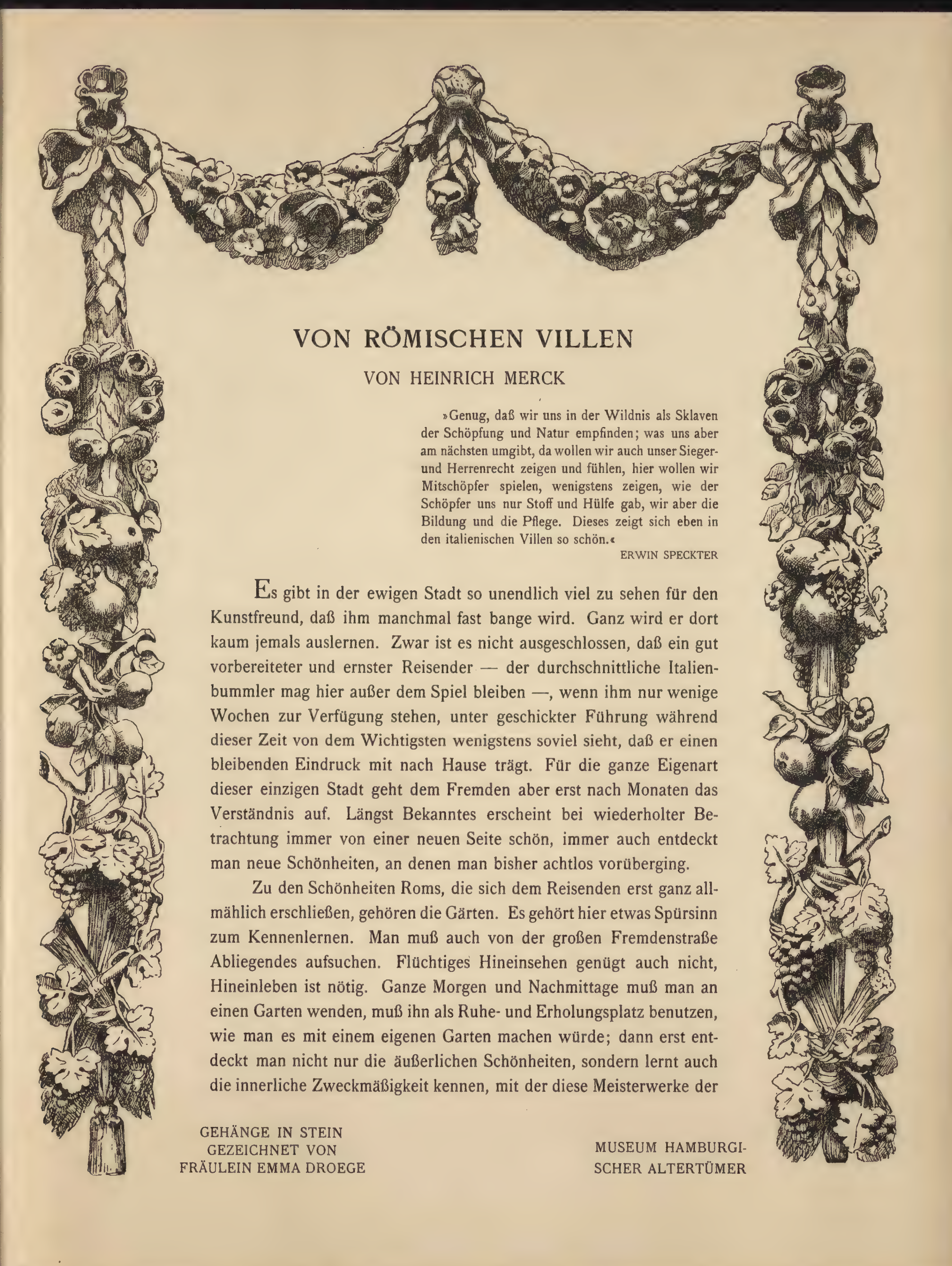
Im übrigen geht die Bildausstattung dieses Jahrganges den eingeschlagenen Weg weiter. Unsere Mitglieder beschäftigen sich als Dilettanten immer eifriger mit der heimischen Architektur und werden dadurch mehr und mehr von der Landschaft abgezogen, deren einseitiges Studium seit drei Menschenaltern so manchen bedeutenden Künstler in seiner Entwicklung gehemmt hat und auch für den bloßen Liebhaber verderblich ist. —

In der Hamburgischen Liebhaberbibliothek der Gesellschaft sind in diesem Jahre drei neue Bände erschienen: Albert Köster, »Gedächtnisrede auf Herder«, »Matthias Jacob Schleiden« von Alfred Schober und »Eine Sommerfahrt auf der Yacht Hamburg« von Alfred Lichtwark.

Die von unserer Gesellschaft im Verein mit der Patriotischen Gesellschaft und der Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung herausgegebene Hamburgische Hausbibliothek (wohlfeile Neudrucke hervorragender deutscher Schriftwerke) bringt zwei neue Bände, »Heinrich Stillings Jugend«, eingeleitet von Ad. Metz, und »Zwischen Himmel und Erde« von Otto Ludwig. Jedes Werk kostet auf holzfreiem Papier gedruckt und in Leinwand gebunden eine Mark. Diese Bibliothek kommt, im Gegensatz zur Liebhaberbibliothek unserer Gesellschaft, auch in den Buchhandel und findet in ganz Deutschland Verbreitung.

Über das Unternehmen der Ausstellung graphischer Kunst berichtet ein eigener Aufsatz in diesem Jahrbuch.

Kunstblätter konnten in diesem Jahre nicht veröffentlicht werden, weil die Künstler sich andern Aufgaben zugewandt hatten. ALFRED LICHTWARK



VON RÖMISCHEN VILLEN

VON HEINRICH MERCK

»Genug, daß wir uns in der Wildnis als Sklaven der Schöpfung und Natur empfinden; was uns aber am nächsten umgibt, da wollen wir auch unser Sieger- und Herrenrecht zeigen und fühlen, hier wollen wir Mitschöpfer spielen, wenigstens zeigen, wie der Schöpfer uns nur Stoff und Hülfe gab, wir aber die Bildung und die Pflege. Dieses zeigt sich eben in den italienischen Villen so schön.«
ERWIN SPECKTER

Es gibt in der ewigen Stadt so unendlich viel zu sehen für den Kunstfreund, daß ihm manchmal fast bange wird. Ganz wird er dort kaum jemals auslernen. Zwar ist es nicht ausgeschlossen, daß ein gut vorbereiteter und ernster Reisender — der durchschnittliche Italienbummler mag hier außer dem Spiel bleiben —, wenn ihm nur wenige Wochen zur Verfügung stehen, unter geschickter Führung während dieser Zeit von dem Wichtigsten wenigstens soviel sieht, daß er einen bleibenden Eindruck mit nach Hause trägt. Für die ganze Eigenart dieser einzigen Stadt geht dem Fremden aber erst nach Monaten das Verständnis auf. Längst Bekanntes erscheint bei wiederholter Betrachtung immer von einer neuen Seite schön, immer auch entdeckt man neue Schönheiten, an denen man bisher achtlos vorüberging.

Zu den Schönheiten Roms, die sich dem Reisenden erst ganz allmählich erschließen, gehören die Gärten. Es gehört hier etwas Spürsinn zum Kennenlernen. Man muß auch von der großen Fremdenstraße Abliegendes aufsuchen. Flüchtiges Hineinsehen genügt auch nicht, Hineinleben ist nötig. Ganze Morgen und Nachmittage muß man an einen Garten wenden, muß ihn als Ruhe- und Erholungsplatz benutzen, wie man es mit einem eigenen Garten machen würde; dann erst entdeckt man nicht nur die äußerlichen Schönheiten, sondern lernt auch die innerliche Zweckmäßigkeit kennen, mit der diese Meisterwerke der

GEHÄNGE IN STEIN
GEZEICHNET VON
FRÄULEIN EMMA DROEGE

MUSEUM HAMBURGISCHER ALTERTÜMER

Gartenbaukunst angelegt sind. Man lernt verstehen, warum das alles so und gar nicht anders sein kann und wundert sich, warum es bei uns zu Hause nicht ebenso gemacht wird. Auf keinem Gebiet können wir von den italienischen Künstlern der Renaissance und des Barock soviel lernen, wie auf dem der Gartenarchitektur. Eine vollständige Theorie des Gartenbaues läßt sich aus dem reichen Material ableiten.

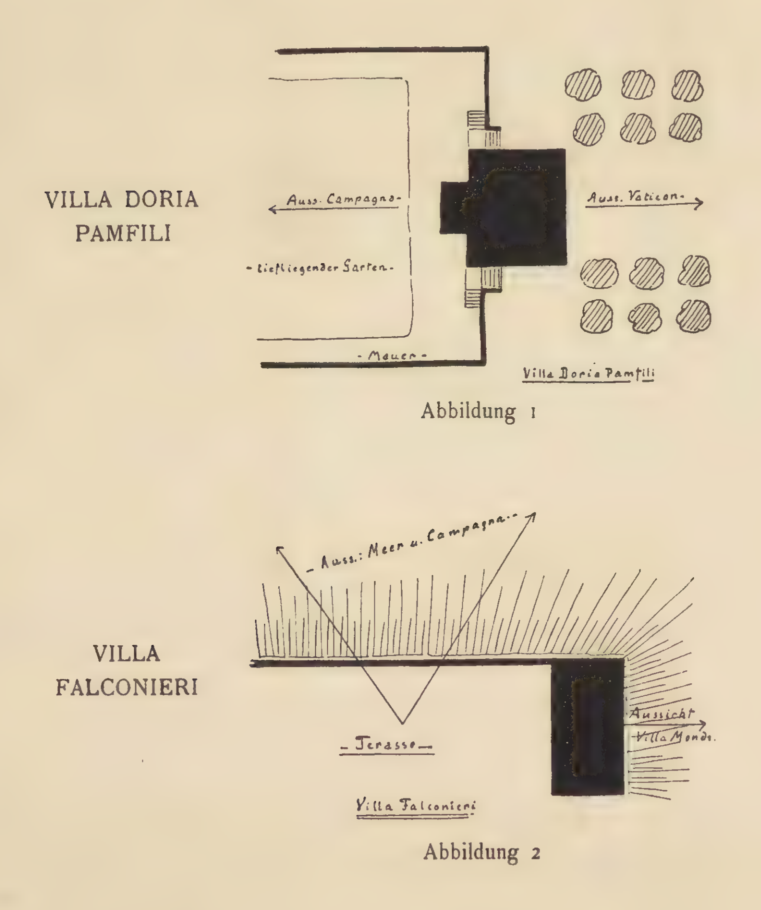


Abbildung 1

Abbildung 2

Es sei gestattet, hier einige von den wichtigsten Regeln dieser Meister, wie sie bei einiger Beobachtung leicht gefunden werden können, unter Berufung auf faktische Beispiele kurz zusammenzustellen.

Zwei Fragen bieten sich zunächst dem Erbauer einer Villa zur Beantwortung. Einmal: wie konstruiere ich die Gesamtanlage am zweckmäßigsten in das mir gegebene Gelände? Dann: auf welchen Punkt des Geländes stelle ich das zu er-

bauende Haus? Es soll vorerst einmal ganz allgemein von diesen grundlegenden Fragen ohne Eingehen auf die Einzelausbildung von Haus und Garten die Rede sein.

Bei der Gesamtanlage sind naturgemäß die gegebenen Geländeformen zu berücksichtigen, dann aber auch reine Geschmackseigentümlichkeiten des Bauherrn in Betracht zu ziehen. Haus und Garten werden immer e i n e bevorzugte Seite haben. Welche diese Seite sein soll, hängt davon ab, ob der zukünftige Bewohner Morgen-,

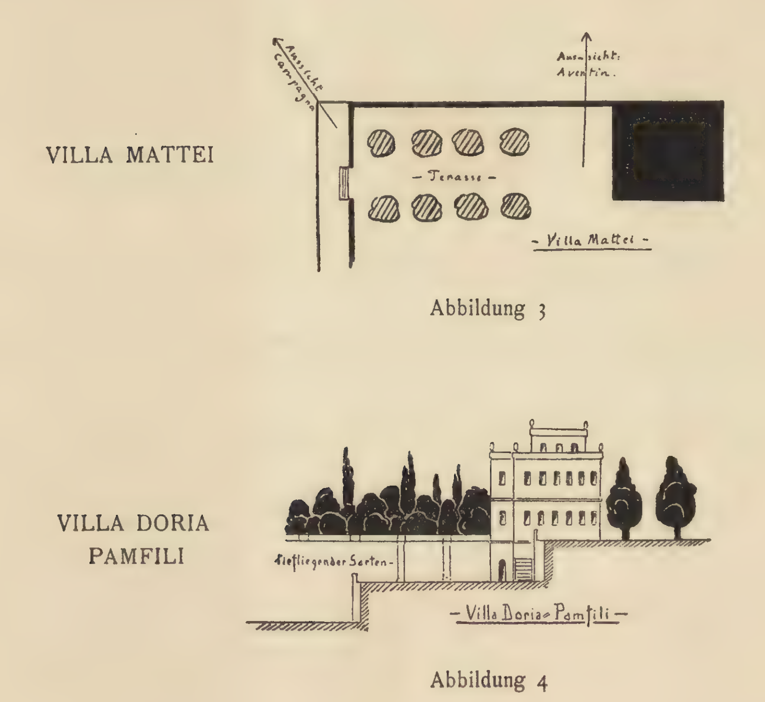


Abbildung 3

Abbildung 4

Abend- oder Mittagssonne bevorzugt und davon, welche der etwa vorhandenen Aussichten in die umliegende Gegend ihm angenehm ist.

Den Erbauern der großen römischen Villen boten sich in dieser Hinsicht die allerverschiedensten Aufgaben, die sie meist in mustergültiger Weise zu lösen verstanden. Aus der Fülle des Stoffes seien einige wenige besonders bemerkenswerte Beispiele herausgegriffen.

Zuerst Villa d'Este bei Tivoli. Auf freier Höhe vor der Stadt gelegen zieht sich das Gelände am Hang in großer Breite, nach Nordwesten zu geöffnet, auf die halbe Bergeshöhe hinab. Für die Raumverteilung war eigentlich nur eine Möglich-

keit denkbar: das Haus auf der Höhe mit der Rückwand dicht an die Stadt gelehnt, die Haupt- und Wohnfront in die genaue Querachse des Platzes gelegt, der Garten am Abhange abwärts. Tagsüber liegt das Haus, das natürlich nur als Sommeraufenthalt gedacht ist, in angenehmer Schattenkühle, während in den kühleren Abendstunden dem Sonnenlicht freier Zutritt gewährt ist. Und aus den Fenstern und von den Balkonen hat der Bewohner den freien Blick über die Campagna mit der Peterskuppel als Mittelgrund. Zur Rechten schneidet — sehr malerisch — eine Bergkulisse in das weite Bild und macht dieses zu einem von Natur geschlossenen.

Das Motiv ist sehr einfach. Die Lösung der Aufgabe liegt gleichsam schon in dieser selbst. Bei den meisten Villen am Berghang wird man meist ohne weiteres auf diese Art der Raumverteilung zurückgreifen. In der Tat ist Villa d'Este das Schulbeispiel für die Anlage der Villen der Castelli Romani geworden. Kleine Variationen ergeben sich bei etwas geänderter Grundlage. Bei der Villa Aldobrandini in Frascati z. B. hat man das Kasino nicht auf die höchste Grenze des Grundstückes, sondern ein gut Teil weiter bergabwärts gerückt und den dahinter liegenden Raum als steil ansteigenden Park ausgestaltet. Der einfache Grund ist wohl darin zu finden, daß hier die Villa oberhalb der Stadt liegt, und man das Haus nicht aus deren erreichbarer Nähe gerückt wissen wollte.

Ein Kuriosum ist die leider vollkommen zerfallende und sehr selten besuchte Villa Madama am Monte Mario, ein Werk Raffaels, indem man ihr die bei allen anderen Anlagen bevorzugte Aussicht auf die Stadt dadurch genommen hat, daß man sie ganz an den Nordostabhang des Berges verlegte. Sie hat so einen sehr reizvollen Blick auf das Tibertal, Ponte Molle, die Ost-Campagna und die Sabinerberge erhalten.

Komplizierter gestaltet sich die Anlage, wenn zwei verschiedene Aussichten vorhanden sind, die im weiten Winkel oder in entgegengesetzter Richtung liegen, beide aber dem Bauherrn so begehrenswert erscheinen, daß er sie bei Gestaltung seines Gartens berücksichtigt sehen möchte.

Wir wollen vier verschiedene Beispiele unter Zuhilfenahme kleiner Lageskizzen*) betrachten.

Bei der bekannten Villa Doria Pamfili (Abb. 1) waren zwei Aussichten zu

---

*) Die Skizzen sind rein schematisch gedacht. Da sie nach Photographien oder aus dem Gedächtnis angefertigt sind, können sie auf Richtigkeit in Maßen und Einzelheiten keinen Anspruch machen.

berücksichtigen: nach Westen ein reizvoller Campagnablick, nach Osten auf ein gewelltes Wiesenland, hinter dem die riesigen Bauten des Vatikan überragt von der Peterskirche in überwältigender Größe aufragen mit dem Monte Mario und der Villa Mellini als Hintergrund. Da sich am Nordende des Parks ein Hügelrücken hinzieht, ward es möglich durch Erbauung des Kasino auf diesem Rücken dessen Bewohnern beide Aussichten unmittelbar aus den Fenstern zu bieten. Die Vorderwand sieht auf den später zu besprechenden Blumengarten und durch ein baumumrahmtes Tal auf die Kampagna hinaus, die Rückwand hingegen über eine Terrasse hinweg auf Vatikan und Monte Mario.

Als Muster einer im Winkel liegenden Doppelaussicht diene die Villa Falconieri in Frascati (Abb. 2). Der Platz ist ein eckig vorspringender Hügel. Die Nordwestaussicht ist die den Frascati-Villen gemeinsame auf die Campagna mit Rom im Mittelgrunde erweitert durch einen herrlichen Blick auf die Tibermündung und das tyrrhenische Meer; nach Nordosten aber sieht man über ein Baumtal auf die in einiger Entfernung gelegene Riesenvilla Mondragone. Der Erbauer ward beiden Bildern in meisterhafter Weise gerecht, indem er das Kasino mit seiner Längsfront hart an den östlichen Abhang rückte und so zum Genuß der weiten Meeraussicht Platz für einen Blumengarten mit langgestreckter Terrasse gewann, so daß auch die Fenster der nördlichen Schmalseite und die Gartenlängsseite des Hauses an diesem Blick teilhaben, während die zweite Aussicht den Fenstern der Ostseite vorbehalten bleibt.

Nicht unähnlich dieser Anlage ist die der wenig bekannten Villa Mattei (Caelimontana) innerhalb der Mauern Roms (Abb. 3). Das Kasino liegt mit seiner Hauptfront nach den einsamen Klöstern und Vignen des Aventin hinüber, während der Garten sich in Verlängerung dieser Front auf dem Rücken des Caelius hinzieht und in eine schmale Terrasse endet. Wenige Stufen tiefer findet sich eine weitere Terrasse mit lauschigen Sitzplätzen und einer wunderbar schönen Aussicht auf zerfallene Gärten, über die alte Stadtmauer und die Via Appia hinaus auf die Kampagna und die blauen Albanerberge, deren Städtchen in der Nachmittagssonne weiß herrüberleuchten.

Die Villa Medici endlich ist mit ihrer Eingangsseite dicht an die große Promenade des Pincio gerückt. Der Garten liegt in Höhe des ersten Stockwerkes zu beiden Seiten des Hauses und hinter diesem — eine dem steilen Abhange musterhaft angepaßte Konstruktion —, und über ihn hinweg sieht man in die Wiesen und Bäume der Villa Borghese hinunter.

Geschickte Raumausnutzung bei wahrhaft künstlerischer Verwendung der schönsten landschaftlichen Ausblicke ist überall die Regel. Leicht ließen sich noch zahlreiche andere Motive aufführen, doch mögen die genannten genügen. —

* * *

Mehr noch als die Gesamtanlage ist es vor allem die Durchbildung der Einzelheiten was der römischen Gartenarchitektur ihren feinen und vornehmen Reiz verleiht. Das große Können der alten Meister auf diesem Gebiet besteht darin, daß sie niemals die Zweckbestimmung des Gartens aus den Augen verlieren. (Wohlgemerkt: es ist hier nur von Gärten, nicht von weitläufigen Parkanlagen die Rede.) Sie bleiben sich stets dessen bewußt, daß sie ein eigenes Kunstwerk zu schaffen berufen sind: eben einen Garten, Nachahmung der Natur also aus dem Spiele bleiben muß. Sie wissen, daß, wer einen Garten geschaffen haben will, schon durch diesen Willen bekundet, daß er in die Natur oder in einen größeren Park etwas Neues hineingesetzt zu sehen wünscht: einen Wohnraum unter freiem Himmel. Was ist ein Garten sonst? Sie folgern richtig, daß diese Aufgabe nur eine der häuslichen Raumkunst, der Architektur an strenger Formalität vollkommen gleichstehende Kunstausübung zu lösen imstande ist, ja, daß bei Anlage eines Hauses mit Garten Hausbaukunst und Gartenbaukunst so eng Hand in Hand gehen müssen, daß sie zusammen eine neue Villenbaukunst bilden. Ihnen gilt es endlich als etwas ganz Selbstverständliches, daß großes Künstlertum sich nicht zum wenigsten in großzügiger Vereinfachung aller Linien und peinlicher Vermeidung überflüssiger Kleinigkeiten offenbart. —

Ein Wohnraum soll geschaffen werden. Zunächst also ein Raum, d. h. eine gegen die äußere Umgebung abgeschlossene Fläche. Der römische Meister umzieht daher den Garten nach außen hin mit Mauern. Unserer Auffassung mag das zuerst als Unrecht gegen die Mitmenschen erscheinen, denen so die Gesamtansicht schöner Gärten vorenthalten wird. Es ist aber ganz logisch gedacht. Wir legen doch unsere Gärten für uns und unsere Freunde an, nicht für Fremde. Unsere Zimmer geben wir doch auch nicht den Blicken jedes Unberufenen preis. Dann aber haben solche mauerumsäumte Gartenstraßen auch für den Außenstehenden ihren besonderen Reiz. Mir wenigstens erschien es, wenn ich vor den Toren Roms in ihnen umherstreifte, immer besonders hübsch, wenn Bäume und Häuser nur eben über die Mauerkronen blickten und zum Ersinnen ungezählter Schönheiten, die dahinter verborgen sein mochten, anregten. Darf man dann hier und da durch ein Gartentor einen Blick hineinwerfen, so bieten sich immer neue Überraschungen, bald herrliche

Blumen- und Statuenpracht, bald verwilderte Einsamkeiten. Ich habe manchmal lange vor solch einem Tore gestanden, viel länger als vor unseren offenen Gärten, die man mit einem Blick überfliegt. —

Die Inneneinrichtung des so geschaffenen Raumes wird durch den Gedanken bestimmt, daß es ein Wohnraum sein soll, eine Erweiterung des Hauses für schöne Tage schöner Jahreszeiten. Plätze zum beschaulichen Sitzen und Lustwandeln, nicht Spaziergänge über Berg und Tal müssen geschaffen werden.

Wie das gemacht wird, wußten die römischen Meister. Das Wesen des Gartens als eines erweiterten Wohnhauses bringen sie schon rein äußerlich dadurch zum Ausdruck, daß Haus und Garten als eine architektonische Einheit ausgebildet, von einem künstlerischen Gedanken beherrscht werden. Das gelang um so leichter, als der Villenbaumeister wohl zumeist den Architekten und den Gartenkünstler in sich vereinigte, außerdem auch häufig malerisch, nicht nur technisch gebildet war. Das Wort Villa umfaßt bezeichnenderweise Haus und Garten als Einheit.

Wir nehmen wieder das Beispiel der Villa Doria und zwar an der Hand der Abb. 1 und 4, welche letztere einen ungefähren Querschnitt der Anlage bietet. Vor dem Hause dehnt sich, wie schon erwähnt, ein baumumstandenes Tal. Um einen abgeschlossenen Gartenraum zu erreichen, hat man dieses Tal zunächst dem Hause mit architektonisch fein gegliederten Mauern eingefaßt, welche an das Haus in Höhe von dessen erstem Stockwerk ansetzen und mit ihm eine stilistische und bauliche Einheit bilden. Aus den Zimmern des ersten Stockwerks gelangt man unmittelbar auf die Höhe dieser Mauern, welche hinten als Terrassen ausgebildet sind und hinter dem Hause die Vatikanaussicht bieten. Innerhalb der Mauern aber liegt ein umschlossener, geschützter Blumengarten von unvergleichlicher Stille und Anmut, ein schlechthin idealer Sommerwohnraum, in den die Hausräume des Erdgeschosses sich öffnen. Man kann sich dort zu jeder Art von Beschäftigung aufhalten ohne von Lärm, Wind und Sonne mehr gestört zu sein als im Zimmer.

Wichtige Charakteristika römischer Gartenanlagen sind der Terrassenbau im geneigten Gelände (s. Abb. 4) und die geometrisch gerade angelegten Wege. Beide Motive sind bei unseren Gartenkünstlern heute als »zopfig« arg in Mißkredit und doch, wenn man den Garten als Wohnraum ansieht, in logischer Schlußfolgerung durchaus unentbehrlich. Wir deuteten schon an, daß der Garten kein Übungsgebiet für Fußgänger sein soll. Dazu wird sich in der Umgegend größerer Landhäuser immer Gelegenheit finden. Ein Gartenraum ist dafür zu beschränkt und auf die Länge zu eintönig. Im Garten wollen wir in Muße allein sinnend oder plaudernd

in heiterer Gesellschaft ein Stündchen auf- und abgehen. Es muß daher alles vermieden werden, was den Fuß ermüden, den Schritt zu plötzlicher Beschleunigung oder Verlangsamung veranlassen oder die Aufmerksamkeit von einem Gedankengang ableiten könnte. Möglichst breite, ebene Wege mit Vermeidung aller unerwarteten Wendungen und Auflösung der Gefälle in sanft ansteigende Treppenstufen erscheinen daher als naturnotwendige Forderungen. Wie häßlich ist es, wenn Damen in leichter Gesellschaftstoilette mühevoll steile, verschlungene Pfade hinanklimmen und bei jedem Schritt acht geben müssen, daß sie nicht stolpern. Welch hübsches Bild hingegen muß eine vornehme Gesellschaft bieten, welche in anregendem Gespräch und nur diesem zugewandt die langen geraden Wege eines architektonisch angelegten Gartens durchwandelt; wie hübsch vor allem, wenn sich im Schummern noch die hellen Gestalten von dem dunklen Baumhintergrunde abheben! Man möchte an die zierlichen Reize eines alten Kontretanzes aus Urgroßvaters Zeiten denken, an die Gartenszenen von Watteau und vielleicht auch an Szenenbilder aus dem »Tasso« oder an Anselm Feuerbachs »Dante und die Frauen von Ravenna«.

Es kommt hinzu, daß alle überflüssigen Windungen von Wegen Verschnörkelungen und als solche schon an sich unkünstlerisch sind. Wege, welche durch einen Garten führen, werden zum großen Teil Verkehrswege sein, z. B. zu einem Aussichtspunkt oder einem häufig benutzten Gartenplätzchen führen. Bei Verkehrswegen aber ist zu beachten, daß der gerade Weg der kürzeste und daher der beste ist.

Um gleich bei den Aussichtspunkten stehen zu bleiben, so werden diese entweder denselben Blick bieten, den man vom Hause aus genießt oder einen anderen. Im ersten Falle wird eine bequeme Ruhebank genügen, im letzteren Falle hingegen oft eine eigene Anlage geboten sein, um die Aussicht in Ruhe und unbeeinflußt von Störungen und Nebeneindrücken genießen zu können: eine Hütte, ein Tempelchen oder ein Turm. Ein merkwürdiges Beispiel bietet die Villa Medici. Das Kasino hat, wie wir sahen, Doppelaussicht. Um nun auch das wunderbare Rundbild nicht entbehren zu müssen, welches die Stadt mit ihrer ganzen weiten Umgebung von hier oben bietet, hat man in dem geometrisch angelegten Wäldchen seitlich des Hauses einen kegelförmigen Hügel errichtet und oben auf diesen ein Rundtempelchen gesetzt. Der Hügel ist so hoch, daß das Tempelchen auf den Wipfeln der glatt geschorenen Bäume zu schweben scheint, über diese hinweg aber eine unbehinderte Umschau gestattet.

Handelt es sich hier um einen kreisrunden Umblick oder in den weiter oben

gegebenen Beispielen um Panoramen, welche doch einen größeren Sektor des Sehkreises umfassen, so weiß der Italiener beide Formen fein von Durchblicken auf nur einzelne Punkte der Landschaft zu unterscheiden. Durchblicke pflegen als festumrahmte Bilder behandelt zu werden. Sie sind entweder durch kulissenartig vorgeschobene Baumgruppen oder durch einen auch oben geschlossenen Laubgang umrahmt; das Bild wird dadurch als selbständiges aus dem störenden Beiwerk seiner Umgebung herausgenommen. Ein hübsches Beispiel zeigt die Villa des Malteserordens auf dem Aventin. Der Besucher des Gartens tritt gleich am Tore in einen langen dunklen Laubengang, dessen Abschluß ein hellbeleuchtetes Bild der Peterskuppel bildet, so daß diese den freien Raum gerade ausfüllt. Der Kustode läßt uns dieses Bild zuerst durch eine schlüssellochgroße Öffnung in der Tür sehen; eine wenig nachahmenswerte Spielerei. Das Ganze aber ist äußerst reizvoll und durchaus keine Spielerei. Je weiter man dem Ende des Ganges zuschreitet, umsomehr scheint die Peterskuppel an Größe abzunehmen und umsomehr von der Umgebung tritt heraus bis man schließlich auf einer kleinen Blumenterrasse hoch über dem Tiber stehend den freien Blick auf die ganze weite Stadt genießt. —

Laubgänge dieser Art, ferner Wände von geschorenen Bäumen und Sträuchern und gerade Buchsbaumeinfassungen sind unentbehrliche Requisiten in jedem römischen Garten, werden heute bei uns aber auch sehr niedrig bewertet. Ganz mit Unrecht. Wenn man den Gartenbau als Kunst der Raumbildung auffaßt, so muß man auch die im Garten unentbehrlichen Bäume und Pflanzen dieser Kunst als rein architektonische Ausdrucksmittel dienstbar machen dürfen. Vorhänge, Wandteppiche und Tapeten sind uns für ein Zimmer als Schutz gegen Sonnenlicht und als Beförderung wohnlichen Aussehens selbstverständliche Dinge. Im Garten werden sie durch lebende Hecken vertreten, aber auch an Stelle der kostspieligen Mauern werden diese in den meisten Fällen Verwendung finden. Da sie den Formen der Gartenanlage zu folgen haben, um ihrer Aufgabe als Raumabschluß gerecht zu werden, ergibt sich ihre geometrische Form von selber. Ließe man sie in ihrer natürlichen Wildheit gewähren, so würden sie nur unruhig wirken. Die schönste »Geschlossenheit des Platzes«, welche Camillo Sitte für den verwandten Städtebau immer und immer wieder als unumgänglich notwendig forderte, erreichen wir so auf die anmutigste Weise.

Ist dieses der rein ästhetische Schmuckzweck der Laubwände, so ist ihr praktischer Schutzzweck nicht minder wichtig. Durchzieht man seinen Garten — natürlich ohne Aussichten zu verdecken oder freie Plätze zu überschneiden — mit solchen



MUSEUM IN MÖLLN
GEZEICHNET VON FRÄULEIN EMMA DROEGE

parallel und senkrecht zu einander verlaufenden Hecken, so wird sich hinter einer derselben immer ein Plätzchen finden, welches vor dem jeweils herrschenden Winde und Sonnenlicht Schutz bietet.

Die Sitzplätze des Gartens, Lauben und Bänke werden folgerichtig an eben diesen Plätzen zu errichten sein und zwar in genügend großer Anzahl, um allen Möglichkeiten gerecht zu werden. Am besten wird man beide im Halbrund in die Laubwände hineinverlegen; so sitzt man ungestört und den Lustwandelnden nicht im Wege. Durch Wechseln des Platzes vermag man in heißen Tagen zu jeder Stunde der Sonne zu entfliehen, in den kühleren Jahreszeiten aber jeden kleinsten Sonnenstrahl aufzufangen. Ich habe die Wohltat solcher geschützter Lauben manchmal dankbar empfunden. Wenn im Februar die Tramontana über Rom fegt und den Aufenthalt im Freien fast unerträglich macht, dann sitzt man oben tief in den Laubhecken der Villa Medici im schönsten Schutz und kann die schüchterne Sonnenwärme nachmittags lange auskosten, ohne daß die verhältnismäßig rauhe Jahreszeit Unbehagen hervorruft. —

Von den reinen Schmuckanlagen des Gartens soll der Blumenschmuck hier bei Seite gelassen werden. Über Blumengärten allein lassen sich Bücher schreiben; hier führt das zu weit. Wir wollen nur die Verwendung von Wasser und Skulptur noch kurz betrachten.

Das Wasser in den verschiedenen Formen: als Kaskade, als Teich oder Brunnen spielt in den römischen Gärten eine große Rolle. Niemals aber ist eine dieser Formen in unkünstlerischer Weise verwandt. Kaskaden sind nur dort vorhanden, wo sie ihrer Natur nach am Platze sind, d. h. wo es Berge und Bergwasser gibt, und die bei uns so beliebten unsinnigen, weil von der Geländebildung fast niemals geforderten Verschlingungen künstlicher Teiche sind dort unbekannt.

Die Kaskaden finden sich in reicher Ausbildung in der großartigen Villa Aldobrandini in Frascati. Von Treppenanlagen begleitet rauschen sie in schnurgerader Richtung durch dichten Baumbestand von der Bergeshöhe auf das Kasino zu, wo sie innerhalb eines geschlossenen Hofes in Sammelbecken aufgefangen werden.

Bei allen Teichanlagen sind in der richtigen Erkenntnis, daß die Vornehmheit eines Kunstwerkes vor allem Einfachheit bedingt, irgend welche absurden Linien vermieden. Das Rechteck und der Kreis sind die beliebtesten Formen, neben denen auch das Oval sich findet je nach der Art des Platzes, dem der Wasserschmuck einverleibt werden soll. Immer liegen die Teiche so, daß sie nicht von Wegen überschnitten werden. Brücken sind dadurch überflüssig gemacht. Sie sind nur

Notbehelf zur Überwindung natürlicher Gewässer. Künstliche Weghindernisse aber sind durchaus unkünstlerisch.

Das schmückende Element der Teiche ist in dem belebenden Wesen des Wassers als einer leicht beweglichen Fläche und eines natürlichen Spiegels zu suchen. In Gärten, welche des natürlichen Wassers entbehren, ist daher eine gute künstliche Wasseranlage durchaus nicht überflüssige Spielerei, sondern eine Wohltat für das Auge.

Auch hier wieder ein Beispiel: der durch Richard Voß' Novelle bekannt gewordene Zypressenteich der Villa Falconieri zu Frascati. Auf einer erhöhten, durch Treppen zugänglichen Terrasse liegt er abgesondert von dem übrigen Garten als längliches Rechteck von einer niedrigen Steinmauer eingefaßt und dicht umstanden von uralten Zypressen. Ein kleiner Steinhügel in der Mitte trägt einen Springbrunnen. Für den an der hinteren Schmalseite stehenden Beschauer verschwindet der tief gelegene Garten. Nichts als das stille, düstere Wasser, die schwarzen Bäume und ein Durchblick auf die fernen Sabinerberge. Ein meisterhaftes Kunstwerk von einem zwingenden Stimmungsreiz, meisterhaft vor allem dadurch, daß es nicht die Maske der Natur herleiht, sondern sich klar und offen als raffiniert ausgedachtes Menschenwerk gibt.

Die Schönheit der römischen Brunnen zu schildern, ist schwer. Man mag bei C. F. Meyer sein kleines Gedicht »Der römische Brunnen« nachlesen. Ich glaube, das Wesentliche kann in Worten nicht besser getroffen werden. Jeder Garten hat einen oder mehrere solcher Brunnen. In der Villa Borghese allein finden wir eine Mustersammlung der allerschönsten. Ein Brunnen im Garten hat ein zweifaches Wesen. Mit dem lustigen Wasserstrahl belebt er seine Umgebung, sein eintöniges Plätschern aber hebt für das Ohr die beruhigende Wirkung, welche ein gut angelegter Garten auf das Auge schon an sich ausüben muß. Wer sinnend umherwandelt, wird es angenehm empfinden, wenn das leise Murmeln zu seinen Gedanken die Begleitung spielt.

Natürlich darf ein Brunnen nicht mitten in einen Verkehrsweg oder vor das Sehfeld des Schauenden in eine Aussicht gesetzt werden. Eindringlich muß auch vor allerhand Wassermätzchen gewarnt werden, wie sie die Gärtner des französischen Barock erfunden haben. In guten römischen Gärten suchen wir solche Spielereien vergebens. —

Skulptur finden wir in fast allen römischen Villenanlagen, aber niemals in besonders kostbaren Stücken. Wer seinen Garten täglich bewohnt, wird ihn gern

ECKE
DES
MUSEUMS
IN
MÖLLN

GE-
ZEICHNET
VON
FRÄULEIN
ERNA
FERBER



mit Kunstwerken geschmückt sehen. Zuviel ist aber von Übel. Wir müssen an ein Wohnzimmer denken, an dessen Wände wir einzelne uns liebe Bilder hängen, nicht an eine Galerie, in welcher ein Sammler seine vielen historisch wertvollen Gemälde aufstapelt. Sehr gute Bildhauerwerke lassen wir lieber im Hause. Zum eingehenden Beschauen und Studieren bietet der Garten doch keine Gelegenheit; gute Mittelware erfüllt den gewollten Zweck auch. Praktisch ist es auch, wie wir es in den meisten Villen Roms finden, Skulpturen ebenso wie Bänke aus dem freien Gartenraum fort in nischenartige Bildungen der Mauern oder der Laubwände zu rücken.

* * *

Vergleichen wir nun römische Villenanlagen mit unseren heimischen, etwa den Elbgärten, soweit sie nicht große Parks sind, so werden wir feststellen, daß fast alle baulichen Motive, welche wir dort vorfinden, bei unseren Gartenanlagen unbekannte Dinge sind.

Bei uns ist seit etwa hundert Jahren der sogenannte »englische Stil« unumstrittener Herrscher. Schon diese Bezeichnung beruht auf einer schiefen Auffassung. Tatsächlich ist englischer Gartenstil ganz etwas anderes als das, was unsere Gärtner dafür ausgeben. Große englische Parks weisen allerdings bei einiger Phantasie entfernte Ähnlichkeiten mit unserem Gartenstil auf, aber nicht, weil sie so angelegt, sondern weil sie aus der umgebenden Landschaft einfach herausgeschnitten sind, welche drüben ja im allgemeinen einen »parkartigen Charakter« hat. Englische Gärten, Wohngärten aber — auch solche innerhalb größerer Parks — sind von jeher und werden auch heute noch in derselben Weise angelegt wie die römischen Renaissance-Gärten. Ein englischer Gartenmeister dürfte für unsere verschnörkelten Wege und Teiche, unsere künstlichen Hügelchen und überflüssigen Brücken höchstens ein mitleidiges Lächeln haben. Wir aber sind gänzlich in den Händen unserer Garteningenieure oder — schlimmer noch — Gartenhandwerker, welche aus Bequemlichkeit einmal eingebürgerte Formen mit mehr technischer Fertigkeit als künstlerischem Gefühl immer und immer wiederholen. Daß diese landesübliche Art Gärten anzulegen eine falsch verstandene Mode ist, und nicht etwa auf alten heimischen Traditionen beruht, ist zweifellos. Erhaltene Reste alter Gärten, vor allem alter Bauerngärten liefern den Beweis. Das Publikum nimmt alles ohne Überlegung hin, und so kommt es, daß das gute Alte, das zu Zeiten unserer Urgroßväter auch bei uns noch Sitte war, in Vergessenheit geraten, daß uns das Verständnis für das Wesen des Gartens und das Wesen der Gartenkunst als einer stilisierenden abhanden gekommen ist.

In einem unserer Elbegärten sollte einmal der Versuch gemacht werden, wieder einen wirklichen Wohngarten zu schaffen. Wir müßten allerdings, da die guten Muster bei uns fast ganz verschwunden sind, an ausländische Muster anknüpfen. Eine Schande wäre das nicht. In der Kunst muß man das Gute lernen, wo man es findet. Die römischen Gärten bieten des Guten die Hülle und Fülle.

Nur vor einem müssen wir uns wie überall auf künstlerischem Gebiet so auch hier hüten. Es geht nicht an, gedankenlos nachzuahmen, äußerliche Formen vergangener Stilepochen und fremder Nationalität einfach zu uns herüberzutragen. Nur die guten Gedanken der alten Meister gilt es geistig aufzunehmen. Sie nach neuzeitlichem Geschmack umzuwandeln, sie unseren Lebensbedürfnissen und vor allem unserer heimischen Hausbauweise anzupassen, das muß der Denkarbeit unserer Künstler vorbehalten bleiben. Eine schöne und große Aufgabe, die Gelegenheit genug zum selbständigen Schaffen bietet. Was von der römischen Gartenbaukunst gut und lernenswert ist, wird aus dem Gesagten ungefähr zu entnehmen sein. Alles paßt naturgemäß nicht überall hin und nicht für jeden Geschmack.

Der Raummangel verbietet, so reizvoll es wäre, hier den durchgeführten Idealentwurf eines heimischen Gartens in Anknüpfung an die oben gegebenen Beispiele zu bringen. Nur auf einzelnes mag noch hingewiesen werden.

Denken wir an einen unserer mittelgroßen Elbegärten. Haus und Garten werden ganz unter der Herrschaft der unvergleichlich großartigen Stromaussicht stehen. Ihr sind beide zuzuwenden. Für die Gesamtanlage wird ein Motiv wie das der Villa d'Este (s. S. 3) in den meisten Fällen das gegebene sein. Der Raum zwischen Haus und Uferhang wäre als Blumengarten seitlich von hohen Baumwänden umschlossen auszubilden. In der Mittelachse würde ein gerader Weg über zwei bis drei flache Terrassen mit Treppenstufen zur Aussicht zu führen sein. Zwei weitere seitliche Parallelwege und ein oder zwei Querwege würden allen Zwecken genügen. Die Aussicht könnte im Halbrund den steilen Abhang überragend ausgebaut werden. Am Abhang selber wird man schmälere Terrassen anlegen können, welche untereinander durch bequeme Treppen zu verbinden wären. Steile Serpentinwege würden dadurch vermieden und außerdem die schönsten Plätze für Spalierobst- und Traubenkultur geschaffen. Auf einer dieser Terrassen wäre vielleicht eine Hütte für den Genuß der Aussicht elbabwärts angebracht. Hier würde das für den Elbanwohner unentbehrliche Fernrohr Aufstellung finden; hier wäre auch der Platz für einen Flaggenmast, um lieben Angehörigen, wenn sie die



MÖLLN
GEZEICHNET VON FRÄULEIN NANNA VON DER HELLEN



HAUS IN MÖLLN
GEZEICHNET VON FRÄULEIN MARIE WOERMANN

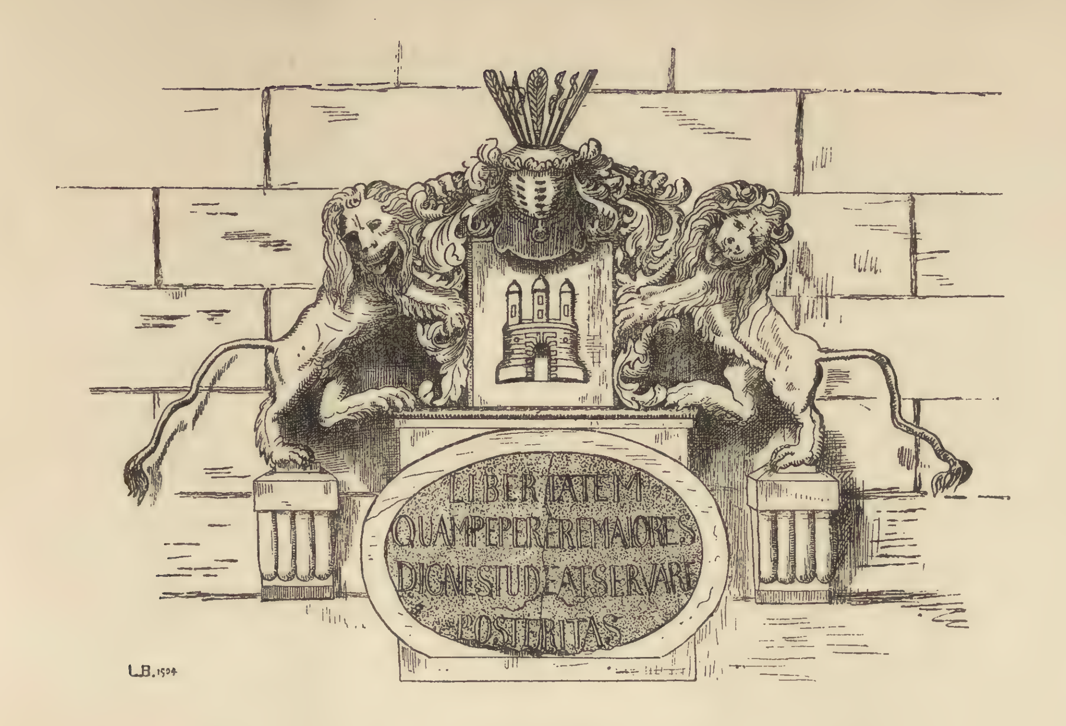
Seereise ins Ausland antreten oder wenn sie nach siegreicher Segelwettfahrt vorüberkreuzen, seemännischen Gruß zu entbieten.

Für die Einzeldurchbildung des Gartens, für die Verwendung von Blumenschmuck und Skulptur haben wir in nächster Nähe ein gutes altes Motiv: den Blumengarten des »Hirschparks« in Dockenhuden, der nur leider auf einem recht ungünstigen Platze liegt. Wasserschmuck, jedenfalls in größeren Flächen, wird besser zu vermeiden sein. Im Angesichte der großen Wasserfläche, welche die ganze Aussicht beherrscht, würden Teiche oder Bassins nur kleinlich wirken.

Würde der Eigentümer eines unserer Elbegärten sich entschließen, die öden, großen Rasenflächen, welche dort heute allgemein sind, zu opfern, um an ihrer Stelle einen architektonisch fein durchdachten Gartenraum zu schaffen, er würde sicher seine Freude an der Neuerung haben. Auch für Gartenpoesie würden wir wieder Verständnis bekommen. Eichendorffs und Storms Poesie ist zum großen Teil Gartenpoesie, und gerade die enggeschlossene Ruhe des Gartenmilieus ist es, welche vielen Novellen des Letzgenannten ihren vornehm-stillen Reiz verleiht. Es mögen nur genannt sein »Im Sonnenschein«, »Viola tricolor«, »Von Jenseit des Meeres«. Auch über Gartenpoesie ließe sich ein Buch schreiben.



GEZEICHNET VON
FRÄULEIN MARTHA VIOL



KERSTEN MILES UND SEINE SIPPE

Im Zeitalter des Verkehrs, das es ermöglicht, die 850 km lange Strecke von der Alstermündung bis zum Rheinknie in bequemster Weise vom Morgen zum Abend zurückzulegen, kommt man leicht dazu, die Beweglichkeit und den Reisemut unserer eisenbahn- und automobillosen Vorfahren zu unterschätzen. Gewiß, bei ungünstiger Witterung, zumal im Vorfrühling oder Spätherbst, wenn die Fahrstraßen aufgeweicht und verregnet waren, hatte man, schon um den halben Weg zurückzulegen, wohl an die zehn Tage und mehr nötig; hören wir doch von einem Lüneburger Bürgermeister, der im Jahre 1703 mit seinem Sekretär ausgesandt wurde, um an den Ufern des Mains den heimischen Ratsweinkeller zu versorgen, daß er sich am 24. November aufmachte, aber erst am 4. Dezember in Frankfurt eintraf.

Gleichwohl hatten große Entfernungen auch für unsere Altvordern keinerlei schreckhafte Bedeutung. Erzbischof Anskar wußte durch Wogen und Schären hindurch den Weg nach Birka am Mälarsee zu finden, und wie ihn die Erfüllung seiner Missionspflicht, so lockte den als Wandervogel schon früh bekannten norddeutschen Kaufmann der Reiz neuer Handelsverbindungen, fremde Länder und Völker aufzusuchen.

Reger auch als wir vermuten könnten war, um von den Handelsbeziehungen hier abzusehen, bis in den dreißigjährigen Krieg hinein der geschäftliche Verkehr

zwischen den einzelnen Städten und Stadtobrigkeiten. In Niederdeutschland waren es vornehmlich die Hansetage, an denen die Ratssendeboten von nah und fern zur Beratung und Verabschiedung wichtiger Bundesfragen bald hier bald dort zusammentrafen. Aber außerhalb dieser eigentlichen Hanseversammlungen gab es zahlreiche gemeinsame Angelegenheiten, die eine mündliche Erledigung seitens zweier oder mehrerer Nachbarstädte erheischten oder wünschenswert machten. »Nachbarstädte« hießen bezeichnenderweise nicht etwa nur Hamburg und Stade oder Hamburg und Lüneburg, sondern auch Hamburg und Lübeck, Hamburg und Bremen, Lüneburg und Braunschweig, Lüneburg und Hannover. Zeugnisse solcher Zusammenkünfte, insbesondere von Abgeordneten Hamburgs und Lüneburgs, bewahrt das Lüneburger Stadtarchiv in beachtenswerter Zahl. In der Regel war Zollenspieker, das alte Eislingen, zum Stelldichein ausersehen, sodann Mölln oder Bergedorf, zumeist wenn auch Lübeck sich an der Aussprache beteiligte.



BÜRGERMEISTER
ERICH VON DER FECHTE
GEZEICHNET VON
FRÄULEIN MARTHA VIOL

Die persönliche Fühlung, welche Bürgermeister und Ratmannen befreundeter Städte solchergestalt unterhielten, hatte wie begreiflich häufig genug die Anknüpfung verwandtschaftlicher Beziehungen zur Folge. Wenn man nicht etwa die Sache umkehren und sagen muß, daß der sorgsam gepflegte, unmittelbare dienstliche Verkehr zuerst angebahnt worden ist durch früh geknüpfte Familienbande der regierenden städtischen Kreise.

Genug, daß die Genealogieen der alten Ratsgeschlechter ein vielfaches Hinüber und Herüber ergeben.

Ein besonders lebhafter Zusammenhang bestand zwischen den vornehmen Familien der schon mehrgenannten drei Städte Lübeck, Hamburg und Lüneburg. Nur wenige Beispiele seien herausgegriffen. Der Lüneburger Bürgermeister

Johannes Beve führte um die Mitte des 14. Jahrhunderts Margarete van der Mölen heim, die Tochter eines Lübecker Ratskumpans; zu Anfang des 15. Jahrhunderts siedelte Nicolaus Bromes, der Sohn eines Lüneburger Ratmanns, nach Lübeck über und wurde dort Bürger. Sein Neffe Heinrich Bromes, gleichfalls Sohn eines Lüneburger Ratmanns, folgte ihm und wurde 1477 Mitglied des Rates, dann Bürgermeister der Travestadt. Das Lübecker Reis der Familie erwies die zähere Lebensdauer, da es unter den Namen »von Brömbsen« bis auf den heutigen Tag fortblüht, während der Lüneburger Stamm um die Mitte des 16. Säkulums ausgestorben ist. Ähnliche Verzweigungen und Wanderungen zwischen Lübeck und Lüneburg weist der Stammbaum der Patrizierfamilien Hoyeman, von Bardewik, von Dassel, Grönhagen, Semmelbecker, von Laffert und Elver auf.



SEINE EHEFRAU GERTRUD, GEB. ROLFINK GEZEICHNET VON FRÄULEIN MARTHA VIOL

Von den Hamburger Geschlechtern waren u. a. die Hoyer Lüneburger Ursprungs; einer der letzten des Namens kehrte in die alte Heimat zurück und beschloß sein Leben als Lüneburger Ratsherr († 1451). Lüneburgischer Abkunft waren auch die von Lüneburg, wie schon der Name besagt, sodann die Elebeke, Hoyke, von Bisping und von Geldersen.

Auch die Familie »Miles« (Ridder), deren vornehmstem Sproß noch ein halbes Jahrtausend nach der durch ihn zum Abschlusse gebrachten Erwerbung Ritzebüttels in der Kersten Miles-Brücke ein ehrenvolles Denkmal gesetzt worden ist, zeigt sich mit Lüneburg eng verwachsen. Schenken wir der Verkettung dieser verwandtschaftlichen Fäden einige Aufmerksamkeit.

Schon im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts gehörte ein »Friedrich genannt Miles« dem Hamburger Rate an (1280), indes ein Kersten (Christianus, Kerstianus) Miles als Bürgermeister in Lüneburg amtierte. Als solcher nachweisbar von 1287—92 ist Kersten der Urgroßvater des gleichnamigen verdienten Hamburger Bürgermeisters geworden. Wahrscheinlich war er mit Friedrich Miles nahe

verwandt, denn Kerstens Sohn, Johannes Miles, begab sich ebenfalls nach Hamburg und wurde trotz seines jugendlichen Alters in den Rat aufgenommen. Er wirkte in dieser Eigenschaft 46 Jahre lang, starb 1329 und hinterließ zwei Söhne. Der ältere trug den Namen des Vaters und stieg wie dieser bis zur Würde eines Hamburger Bürgermeisters empor (†1363), der jüngere, Hinrik oder Heyne, verlegte seinen Wohnsitz wieder nach Lüneburg, gewann daselbst 1330 das Bürgerrecht und trat zwei Jahre später in das Ratskollegium ein. Wir finden ihn in den Ämtern eines Bauherrn der Cyriaks- und der Johanniskirche, und zahlreiche Sülzrentebriefe beweisen, daß er auf der Lüneburger Saline reich begütert war. Gerade diese Tatsache erklärt wohl am einfachsten, daß der Konnex der Familie mit der alten Salzstadt geflissentlich aufrecht erhalten wurde. Hatte doch auch der Hamburger Bürgermeister Johannes Miles eine der wertvollen Sülzpfannen in Besitz; vermutlich ließ er sie von Heyne mit besieden, jedenfalls zahlte dieser für seinen Bruder den schuldigen Schoß.

Heyne war vermählt mit Elisabeth (Beke), der Tochter seines Lüneburger Amtsgenossen Nicolaus van der Mölen. Der Ehe entsprossen acht Kinder, sechs Töchter und zwei Söhne. Die älteste Tochter heiratete einen Abkömmling des bekannten Lüneburger Burgmannengeschlechts, den Knappen Wasmod von Meding, dem sie fünf Söhne schenkte; sie starb vor 1374. Die zweite, Beke, gab ihre Hand einem Braunschweiger Patrizier namens Henrik Gherwens, in zweiter Ehe dem Lüneburger Bürgermeister Albert Hoyke; sie ist im Jahre 1397 aus dem Leben geschieden. Die dritte, Grete, wurde im Jahre 1365 die Gattin des Albert Thode, eines angesehenen Lüneburger Bürgers. Die drei jüngeren Töchter nahmen im Sterbejahre ihres Vaters (1366), wenn nicht schon früher, den Schleier; Lubburg wurde Nonne in Lüne, Ida und Gertrud fanden im Kloster Medingen Unterkunft. Auch von den beiden Söhnen wählte der ältere, Werner, den geistlichen Stand; in der einflußreichen Stellung eines Dekans des Hamburger Domkapitels erhielt er mannigfache Gelegenheit, sich zu betätigen. Der jüngere Sohn ist Kersten, Hamburgs großer Bürgermeister, der demnach als Sohn eines Lüneburger Ratsherrn, als Schwager eines Lüneburger Bürgermeisters, als Schwager eines Stammhalters einer der ältesten Lüneburger Adelsfamilien der alten Residenz der Braunschweig-Lüneburgischen Herzöge aufs Engste verbunden war. Seine Hauptlebensdaten seien gleich hier angefügt. Gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts geboren wandte er sich, vermutlich als junger Mann, nach Hamburg, gehörte seit 1375 dem dortigen Rate an, wurde 1381 Bürgermeister und starb im Jahre 1420.

Neben den schon erwähnten Sülzrentebriefen überliefert das Lüneburger Stadtarchiv eine Menge von Dokumenten, in denen Kerstens Vater handelnd auftritt. Das wichtigste unter ihnen ist sein bisher nicht veröffentlichtes Testament, vom Guten Donnerstag (Gründonnerstag) des Jahres 1366. Zwar enthält die Urkunde weder eine Aufzählung des Vermögensbestandes, noch irgendwelche Sonderverfügungen über die Teilung des als Erbe verbleibenden Nachlasses; die beiden Söhne und die dritte Tochter sind gar nicht einmal erwähnt. Offenbar war das Testament in der Hauptsache dazu bestimmt, die Vermächtnisse des Erblassers festzulegen, und auch diese sind freilich interessant genug.

Vor einem Altar von St. Johannis, der Hauptpfarrkirche der Stadt, wollte Heyne Miles begraben werden. Um sein Andenken und die kirchliche Fürbitte für sein und seiner Angehörigen Seelenheil zu sichern, stattete er den Altar mit einer neuen Vikarie aus, die mit einer Hamburger Mühlenrente und einem von den »Holsten heren«, d. h. den holsteinischen Grafen, gekauften Zins dotiert wurde. Auch sein großes »Schap« sollte der Vikarie überwiesen werden, zur Aufbewahrung der Meßgewänder, und seinem silbernen Gürtel gab er die ansprechende Bestimmung, daß er auf Kosten der Witwe zu einem Meßkelch umgearbeitet werden sollte. Für den redlichen Sinn des Stifters zeugt die Anordnung, daß die Vikarie niemals für Geld vergeben werden dürfe, sondern nur »dorch de leve Goddes«. Viele Klöster und Stifter wurden durch eine Zuweisung von Barmitteln bedacht, neben den Benediktinern, Prämonstratensern und Barfüßern Lüneburgs die Klöster Scharnebeck, Ebstorf, Medingen, Lüne, Wienhausen, Isenhagen, Buxtehude, Neukloster, »Herverdeshude« (Harvestehude), Reinbeck, Diesdorf, Dambeck, die Hamburger Barfüßer und Prediger. Für einen armen Priester der Lüneburger Rathauskapelle setzte der Testator einen Betrag aus zur täglichen Zelebrierung einer Gedächtnismesse, und die übrige Laiengeistlichkeit der Stadt ging ebensowenig leer aus, wie die verschämten Armen und Bettler, wie die Leprosenhäuser der Nachbarschaft.

Auffallend an dem Testament ist die Figur des wohlerhaltenen Siegels: ein Wappenschild mit fünf aufrechten Spindeln im damaszierten Felde, auffallend, weil das sonst bekannte Familienwappen der Miles die Spindeln nur als Helmzier verwendet, während es im Schilde einen goldenen, nach unten ausgebreiteten Flügel im roten Felde zeigt. Den letzteren Wappenschild führt beispielsweise bereits Kerstens Bruder, der Hamburger Dekan Werner Miles, eine Tatsache, die dazu verleiten könnte, den ganzen soeben dargelegten Familienzusammenhang anzufechten, wenn er nicht

durch einen als hervorragend zuverlässig wohl erprobten Forscher, den Genealogen Johann Heinrich Büttner, verbürgt würde.

Kerstens Mutter, vom Stadtschreiber durch die ungewöhnliche Bezeichnung »honesta matrona« geehrt, überlebte ihren alsbald nach Errichtung seines Testaments verstorbenen Gatten um 12 Jahre. Sie behielt das bisherige Wohnhaus auf dem Neuen Markte, dem Rathaus gegenüber, und verfügte noch über beträchtlichen Sülzbesitz; im Jahre 1373 wurde sie jedoch durch Überschuldung gezwungen, Erbgut zu verpfänden und eine Salzrente von mehreren Wispeln, die seitens der Vorfahren ihres Mannes von Herzog Otto von Braunschweig-Lüneburg erworben war, an das Kloster Heiligental zu veräußern.

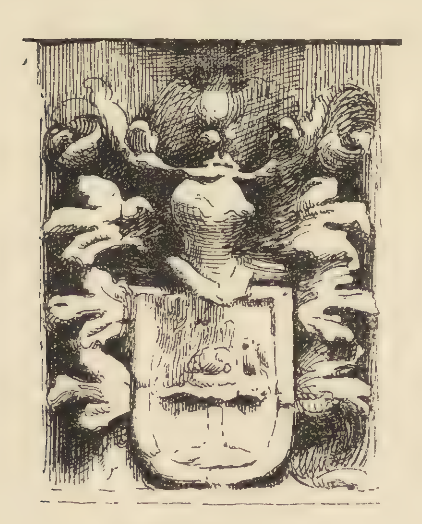
Auch über die Privatverhältnisse des Kersten Miles selber wissen die reichen Bestände des Lüneburger Stadtarchivs einiges zu erzählen. Im Mai 1377 scheint seine Vermählung stattgefunden zu haben. Am 14. jenes Monats gab der Bürger Johannes Hutzingh vor dem Rate die Erklärung ab, daß er mit Zustimmung seiner Ehefrau Adelheid und seines Bruders Ludolf seinem Schwiegersohne, dem Hamburger Bürger Christian Miles, außer einer näher bezeichneten Sülzrente in Höhe eines Wispels eine halbe Pfannenherrschaft auf der Saline aufgelassen habe, und zwar als Mitgift für seine Tochter Ymmeke; die Mitgift, nach Hamburger, nicht nach lüneburgischem Eherecht, solle als Erbgut gelten. Die Hutzing waren eine wohlhabende, seit 1341 in Lüneburg angesessene Bürgerfamilie. Als Kerstens Schwiegervater gestorben war, ließ dessen Bruder, der schon genannte Ludeke Hudsing, das Eigentum einer zweiten halben Pfanne aus der Erbschaft für Ymmeke urkundlich festlegen; das Gut gehörte zwar auch zur Mitgift, sollte aber erst nach Ludeke's Absterben ausgeantwortet werden und für den Fall des kinderlosen Todes der Ymmeke oder des Erlöschens ihrer Nachkommenschaft an die Familie Hudsing zurückfallen. Diese Klausel führte später zu einem Erbstreite. Kerstens einzige Tochter, Gertrud, die jugendliche Gattin des Hamburger Bürgermeisters Hermann Bysping (von Bischopinge) wurde kinderlos dahingerafft, als ihre Mutter bereits das Zeitliche gesegnet hatte. Nun beanspruchte Bürgermeister Miles als Erbe seiner Tochter jene halbe Pfannenherrschaft, während die Nachkommen der Gebrüder Hudsing in Lüneburg sein vermeintliches Erbrecht einhellig anfochten. Nach wiederholten Verhandlungen einigten sich die Parteien im April 1398 dahin, daß jeder die Hälfte der Pfanne erhielt, Kersten aber auf sonstige Erbansprüche aus dem Nachlasse des Bruderpaares Hudsing Verzicht leistete.

Andere auf Kersten Miles bezügliche Archivalien, durchweg in Form von

Kopien, betreffen zumeist Sülzrentenkäufe, in Lüneburgs Blütezeit bekanntlich eine sehr begehrte und rentable Kapitalanlage mit hypothekarischer Sicherheit.

Nach jenem Vergleich von 1398 wird Kerstens Name im Stadtarchiv seiner Heimat weniger häufig genannt. Er ging eine zweite Ehe ein mit Magarete Vermersen, vermutlich einer Verwandten des Knappen Bertold von Vermersen, der im Jahre 1408 von Hamburg für die vier Städte Lübeck, Hamburg, Lüneburg und Hannover als Vogt und Amtmann des Schlosses Harburg ausersehen wurde. Möglich, daß auch diese zweite Heirat Kerstens Beziehungen zu Lüneburg gelockert hat.

WILHELM REINECKE



GEZEICHNET VON
FRÄULEIN MARTHA VIOL



SEERÄUBERSCHÄDEL
MUSEUM HAMBURGISCHER ALTERTÜMER
GEZEICHNET VON FRÄULEIN MARIE WOERMANN

DIE „GOLDENE KANONE“



HENKEL DER KANONE GEZEICHNET VON FRÄULEIN MARTHA VIOL

Ein viel bewundertes Stück in der Sammlung Hamburgischer Altertümer ist die „goldene Kanone“, wie sie im Volksmund heißt. Das lange vergoldete Rohr mit den reizvollen Henkeln, aus zwei mit einander ringenden Fabelgestalten gebildet und dem, den Verschluß deckenden Elefantenkopf, fällt jedem ins Auge. Wenige Besucher aber werden sich die Zeit nehmen, auch den Beschlägen der Lafette Beachtung zu schenken. Diese sind mit Ornamenten in der feinen Linienführung und dem Formenreichtum der Renaissance geziert, welche zwischen leichtem Rankenwerk Kriegsembleme, Delphine, Musikinstrumente und andere Geräte zeigen.

Einige Ornamente, sowie Henkel und Elefantenkopf sind hier wiedergegeben.

Über die Herkunft der Kanone (ein Seitenstück ist durch Tausch an das Königliche Zeughaus in Berlin übergegangen) sagt der etwas ausführlichere ältere Katalog:

Nr. 1 und 2 sind zwei Prunkgeschütze, die zu ernster Verwendung nie gekommen, für eine solche auch wohl nie bestimmt gewesen sind.

Für wen sie gemacht sind, ist nicht überliefert, von dem Verfertiger wissen wir nur, daß die Buchstaben H. R. M. die Initialen des Namens desjenigen sind, welcher die Kanonen im Jahr 1643 anfertigte. Diese Angabe ist erst bei der Reinigung des einen Geschützes an der Lafette aufgefunden worden. Wo und wann sie



BESCHLAG
DER KANONE
GEZEICHNET VON
FRAU DR.
ENGEL REIMERS

hergestellt wurden, ist gleichfalls unbekannt und ebenso, wie und wann sie nach Hamburg gekommen. Nur soviel wird in einem 1675 erschienenen Buche bezeugt, daß sie vor diesem Jahre bereits in Hamburg waren und daß man damals von ihnen berichtete, ein Kaufmann habe sie dem Senat verpfändet, die Zinsen der durch das Pfand sicher gestellten Summe seien aber so hoch schon angelaufen, daß die Wiedereinlösung fraglich erscheine. Darnach müßten sie also schon längere Zeit als Pfand gestanden haben.

Ein Reisender berichtet etwa aus dem Jahre 1660, daß er in Hamburg schöne und künstlich ausgearbeitete Chur-Sächsische Kanonen, welche versetzt wären, gesehen habe, während er einige Jahre später erzählt, im Bauhoffs-Gebäude wären zwei rare und, dergleichen an keinem Orte von der Welt befindliche lange Falconette, von denen jeder gestehen müsse, daß er dergleichen zwo Falconette niemals wird gesehen haben. —

Mehrfach im Laufe der Zeit werden die Rohre lederne genannt; dies ist unrichtig. Sie bestehen aus einem äußern und einem innern Mantel aus Kupferblech von etwa zwei Millimeter Dicke; der nach hinten sich erweiternde Zwischenraum zwischen



BESCHLAG
DER KANONE
GEZEICHNET VON
FRAU DR.
ENGEL REIMERS

beiden wird durch einen Zylinder aus Föhrenholz, der seinerseits wohl der Dichtung halber, mit Leder umgeben ist, ausgefüllt. Das Kupferblech zeigt mehrere ziselierte Friese und ist ringsum vergoldet. Das hinten befindliche Zündloch wird durch einen Elefantenkopf, der übergeschroben wird, verschlossen.

Die beiden Wangen der Lafette bestehen jede aus einer eichenen Bohle, welche durch ein gewachstes Furnier aus Birnbaumholz verdeckt wird. Sie ist ringsum reich beschlagen mit Bändern und Ringen aus Eisenblech, welches auf einem gepunkteten Grunde schön ziseliert ist. Die Zeichnung dieser Ziselierung ist im Charakter älter als die Arabesken an den Rohrfriesen, wogegen die Henkel fast noch jüngeren Alters zu sein scheinen. Doch ist nicht daran zu zweifeln, daß alle Teile zu gleicher Zeit hergestellt wurden.

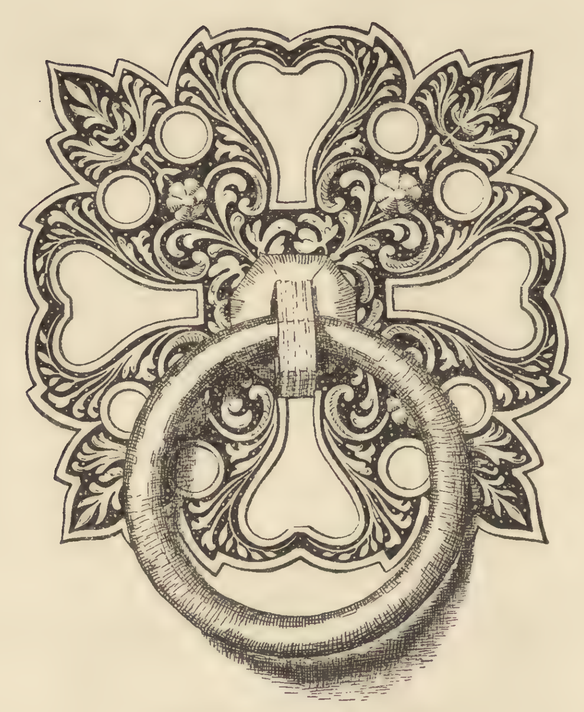
Eine der beiden Kanonen hat man versucht, wieder so erscheinen zu lassen, wie sie vor 200 Jahren noch ausgesehen haben mag; in späterer Zeit sind sie angestrichen worden, das Holz rot, der Beschlag schwarz; unter dem Beschlage aber zeigte das Furnier keinen Anstrich, sondern ließ den fühlenden Finger deutlich erkennen, daß es gewachst gewesen war.

Die Räder tragen als Zeichen ein H.

AUS DEM KATALOG DER SAMMLUNG
HAMBURGISCHER ALTERTÜMER



SCHLUSZSTÜCK DER KANONE
GEZEICHNET VON FRÄULEIN MARTHA VIOL



BESCHLAG DER KANONE
GEZEICHNET VON FRAU DR. ENGEL REIMERS

KLOSTER ALPIRSBACH

(Reiseerinnerung)

Im württembergischen Schwarzwald in einem sonnigen Tal der Kinzig liegt das uralte Kloster Alpirsbach.

Im Jahre 1095 wurde es gestiftet und schon 1098 eingeweiht zu Ehren der heiligen Dreifaltigkeit, des siegreichen Kreuzes der Mutter Gottes und des heiligen Benedikt.

Der Stifter war nebst zwei ihm verwandten jetzt ausgestorbenen Herrengeschlechtern der Graf Adalbert von Zollern, der Ahnherr unseres Kaiserhauses. Welche Absicht den Gründern dieses Klosters im besondern vorschwebte, ist aus den Annalen nicht ersichtlich. Auf den gewohnten Wegen des Ordens, dürfen wir, scheints, nicht suchen. Von jeher zeichnete sich der Benediktiner Orden aus durch Pflege von Kunst und Wissenschaft wie auch durch pädagogische Tätigkeit, aber von alle dem treffen wir in diesem Kloster nichts an.

Freilich schickte einmal der Abt Kuno, um das wissenschaftliche Leben im Kloster anzuregen, zwei Brüder nach dem Kloster Einsiedeln. Doch erwarben diese dort wenig Ruhm und nahmen sogar bei ihrem Weggang ein wertvolles Reliquienstück, das Haupt des heiligen Justus, heimlicherweise mit. Dreißig Jahre blieb es in Alpirsbach, bis es endlich an Einsiedeln zurückgegeben wurde.

Ein anderer Gedanke scheint bei der Gründung mitgewirkt zu haben.

Der Wunsch eine Zuflucht zu schaffen für diejenigen, die der Unrast und Aufregung, der religiösen Verzweiflung dieser Zeit, der fortwährenden Kriege müde waren und sich nach Ruhe sehnten.

So finden wir denn auch »daß Anfangs nur wenige Geistliche hier seien, aber viele Grafen Herren und vom Adel, so auf ihr Alter kommen und unvermögentlich geworden, und neben kurzweiligen ordentlichen Übungen so ihrem Alter geziemet

auch ein abgesondert gottesfürchtiges Leben führen konnten«. Als solcher Laienbruder lebte auch der Stifter Adalbert von Zollern hier und liegt hier mit seiner Gemahlin begraben.

An Größe und Ansehn nahm das Kloster beständig zu, bis die Reformation allem ein Ende machte.

Der Herzog Ulrich, der die Reformation energisch betrieb, schickte den sogenannten Klosterfresser Jost Münch von Rosenberg, der alles mitnahm was er von wertvollen Sachen fand, sogar den Abtsstab und die Mitra. Alle Versuche, das Kloster zu erhalten, unterstützt durch den Grafen Eitelfritz von Zollern, der für seine Familiengüter fürchtete, waren vergeblich. Die Mönche und der Abt wurden mit bewaffneter Hand vertrieben, und so endete das Kloster Alpirsbach nach einem Bestand von fast 600 Jahren. M. Z.

Die geschichtlichen Nachrichten in dieser Notiz sind dem Führer für Alpirsbach und Umgebung von C. H. Geiger entnommen.



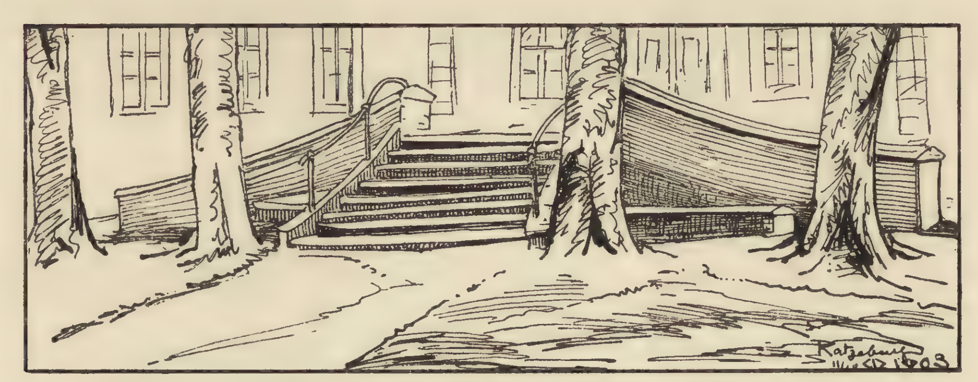
GEZEICHNET VON
FRAU DR. ENGEL REIMERS



KLOSTER ALPIRSBACH
GEZEICHNET VON FRAU MARIE ZACHARIAS
GESCHNITTEN VON FRAU HAUPTMANN GNEIST



TREPPE AM DOM IN RATZEBURG
GEZEICHNET VON HERRN ED. LORENZ-MEYER



TREPPE IN RATZEBURG, GEZEICHNET VON HERRN ED. LORENZ-MEYER

RATZEBURG

Auf einer der ältesten Eisenbahnen Deutschlands, der Lübeck-Büchener, nähern wir uns dem alten Bischofssitze. Es ist Mitte Oktober und es regnet in Strömen. Der Bahnhof ist erreicht, wir steigen aus und werden von drei Kutschen und einer dicht verhängten Break mit alten Gäulen eingeladen, uns ihnen für die Fahrt zur Stadt anzuvertrauen. Aber die Lokalbahn zieht doch mehr an, da ihre Fenster es uns ermöglichen, die Aussicht zu genießen. Also hinein in das einzige Doppelcoupé II. Klasse und fort gehts in weiten Bogen und tiefen Einschnitten — da sehen wir auch schon den See, der sich in der feuchten Luft fast endlos hinzuziehen scheint — und mitten darin zwischen hohen Bäumen um den hochragenden alten Dom gelagert die alte Bischofsstadt.

Aber Bischof sowohl wie Herzog sind verschwunden, nur die Schale blieb und ein stilles freundliches Städtchen. Es ist ein reizendes kleines Nest, wenn auch oft der brutale schmutzige Ölfarbenanstrich mancher Häuser ganz empfindlich weh tut. Wären diese verständig gehalten, mit roten Steinen und hellem Ständerwerk, wie ganz anders würde das Bild wirken. Leider erhält es noch durch eine Reihe neuer Villen in protzigem Jugendstile eine schrille Note der Verstimmung. Es liegt jetzt wohl leider im Blute der Norddeutschen, mit Gewalt ihren schönen malerischen altangestammten Baustil zu vernichten — warum? Das frage man die Bauschulen und die Akademien!

Lassen wir uns aber durch diese Mißtöne nicht unsere Freude stören am Dom, der noch erhalten ist.

Vor allem also zum Dom. Es ist eines der schönsten romanischen Denkmäler und zeigt nach seiner Ausbesserung ein schön abgerundetes Ganze mit herrlichem Umriß nach allen Seiten. Die sanfte Erhöhung auf der er liegt, kommt der Gesamtansicht auf das Vorteilhafteste zugute.

Der Hügelcharakter des Bodens, auf dem Dom und Stadt stehen, schafft einen sehr ergiebigen Anlaß für Treppen. So finden wir deren eine höchst malerisch



DOM IN RATZEBURG, GEZEICHNET VON HERRN ED. LORENZ-MEYER

gegen den See hin. Still liegt sie jetzt da, von Unkraut halb vergraben, und Hühner scheinen sie hauptsächlich zu benutzen. Welch anderes Leben mag sie früher gesehen haben, als Ritter, Herzöge und Prälaten auf und abstiegen!

Das Innere des Doms befriedigt nicht überall. Die alten Grabplatten befinden sich in einem erbarmungswürdigen Zustande; die romanischen Chorstühle auf dem Chor sind wieder hergestellt worden, aber die anderen Sitzgelegenheiten machen in ihrer großen Verschiedenheit den Eindruck einer Rumpelkammer. Zudem ist das Gestühl im Schiffe der Kirche schlecht gehalten, und die großen Barockgrab-

denkmäler erfordern einen farbigen Anstrich des schnörkeligen Holzwerks, wie er früher offenbar gewesen ist, damit sie besser gegen die helle Wand dahinter abstechen. Es braucht gar nicht soviel Geld, nur etwas dekoratives Geschick, um dem Ganzen einen anheimelnden Anstrich zu geben. Möge ein guter Stern ihnen Beides bald zuführen!

Nächst dem Dom zieht das Schloß die Aufmerksamkeit auf sich, das jetzt den Pröbsten als Amtswohnung dient. Es ist ein weitläufig angelegtes Gebäude mit einer famosen Rampe, die von einer Treppe durchbrochen wird, an die wiederum gemauerte Bänke anstoßen. Im Innern ist eine schöne Halle zur ebenen Erde und im ersten Stock. Die zwei Treppen sind freilich leider schwächlich. Aber ein herrlicher Musiksaal in feinem Rokoko befindet sich im ersten Stock, der von der Gegenwart noch fast ganz unberührt geblieben ist. Musikinstrumente in Stuck, aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts, umgeben von zierlichem Schnörkelwerk, beleben Wände und Decke.

Der Garten hinter dem Gebäude fällt steil zum See ab in schmalen Terrassen, die heutzutage hauptsächlich dem Gemüsebau dienen. Früher hat er gewiß andere Anlagen gesehen, wie die noch vorhandenen wenigen, mehrhundertjährigen Bäume dartun. Auch hier führt wieder eine große Treppe steil bis zum Ufer des Sees, aber sie ist nicht sehr malerisch.

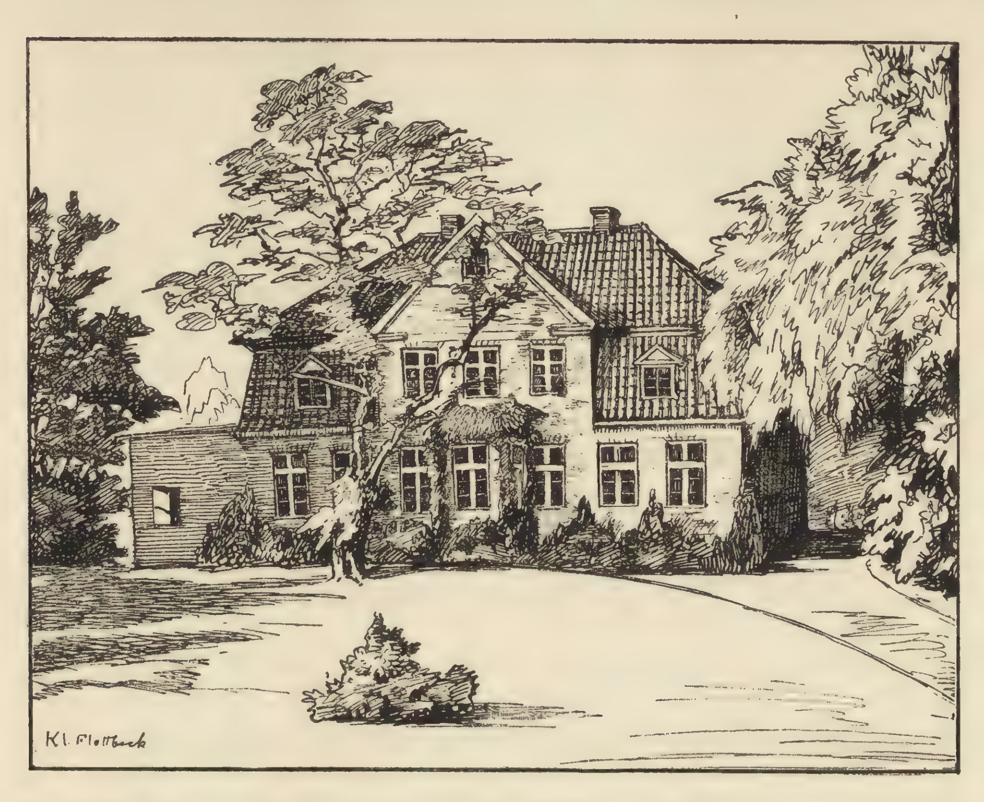
Was die Großen besaßen, wollten die Kleinen nicht missen und bauten in ihrer Art Treppen vor die Häuser. Diese einfachen Anlagen entbehren jedoch keineswegs eines monumentalen Zuges.

Eine reizvolle Anlage zeigt ein Haus dicht neben der Stadtkirche, klein, aber mit merkwürdig gut disponierten Zinnen; hinten läuft über die ganze Breite des Hauses ein Vordach, das dem Ganzen den Charakter eines dorischen Tempels zu geben anstrebt. Man denke sich das Haus in hellen, frischen Farben, mit bunten Blumen im Garten, und womöglich einer breiten, wenn auch kurzen Treppe vor der Veranda, so würde man sich dem reizvollen Stimmungsbilde dieser schlichten Architektur nicht verschließen können.

Und wenn man als Bewohner jener kleinen Perle gemütlicher Architektur einen waidfrohen Hauptmann der Ratzeburger Jäger kennen lernt, der für Kunst begeistert einem gleich ein Glas feurigen Sauternes kredenzt, so scheidet man doppelt schwer von jenem herrlichen Stückchen Erde, das soviele stille Schönheiten birgt. ED. LORENZ-MEYER



HAUS IN RATZEBURG
GEZEICHNET VON HERRN ED. LORENZ-MEYER



ROOSENSCHES HAUS IN FLOTTBECK, GEZEICHNET VON HERRN ED. LORENZ-MEYER

AUFNAHMEN ALTER BÜRGERHÄUSER

AUS BERGEDORF

Rastlos dehnt sich die Stadt aus. An der Bahn werden alte Gärten ausgeschlachtet, mit neuen Straßen und neuen Etagenhäusern beglückt, an denen man einen Abglanz der Energie genießen kann, mit der die staatlichen Bauschulen aus dem Gemüt der Baubeflissenen jede Erinnerung an angestammte Bauweise ausmerzen.

Da muß man denn jedes Zeichen von Natürlichkeit und urwüchsigem Empfinden aufbewahren und so habe ich denn das beistehende alte Waschhaus abkonterfeit, das noch im Jahre 1740 erbaut ist und sich noch heute in der Familie Peiserich befindet, in der es sich vom Vater auf den Sohn in echtem treuen Bürgersinn weitervererbt hat. Das Wohnhaus stammt von 1820 (Abbildung Seite 57).

ALTE LANDHÄUSER

Man könnte Hamburg nicht mit Unrecht die Gartenstadt in Deutschlands Norden nennen, denn wo ist hier auf viele Meilen in der Umgegend der Garten seit Jahrhunderten so gepflegt worden, wie gerade in Hamburg.

Wer aber in der Nähe der Stadt nach alten Gärten sucht, wird enttäuscht werden; die meisten werden von den Familien, die sie einst besessen haben, verkauft, weil die Vororte nicht mehr fashionable bleiben, sobald die Stadt mit kleineren Villen und Straßenbahnen die alten Gartensitze mit ihren Polypenarmen umschlingt. Die alten Bäume fallen und mit ihnen das von ihnen umrahmte Haus.

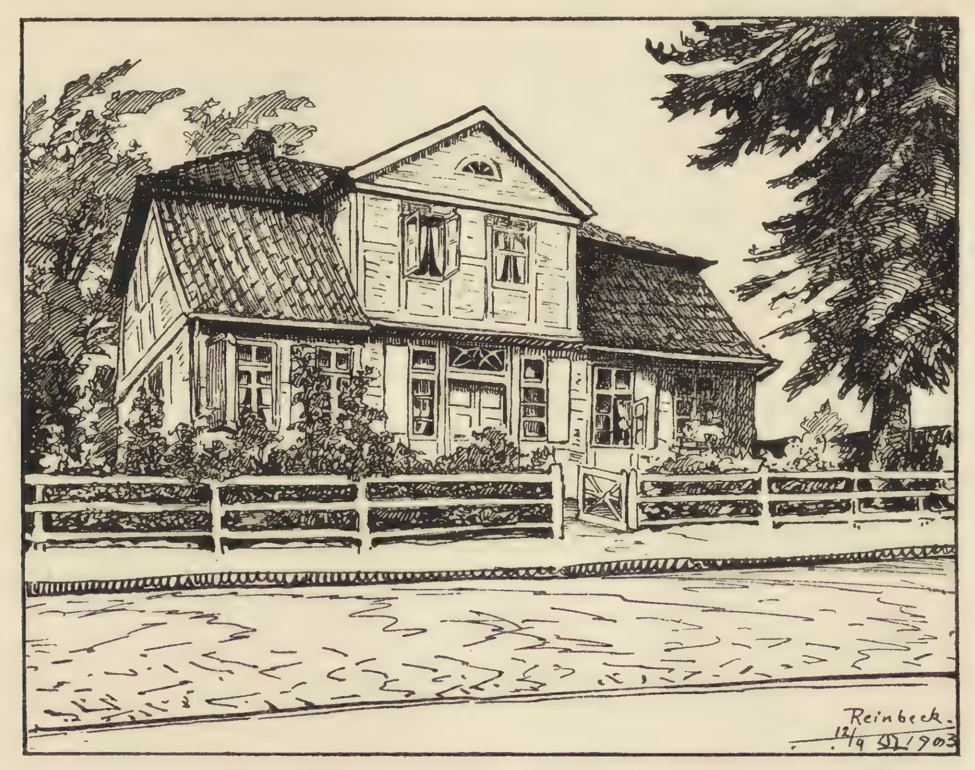
Aus der alten Zeit, wo man beim Bauen vom Bedürfnis ausging und einen schlichten Geschmack zu befriedigen hatte, stammen die beiden abgebildeten Häuser. Beide sind um 1750—80 nach demselben Grundsatze gebaut, das in der vornehmen Elbgegend vermutlich von einem Mitgliede der alten Familie Roosen, das in Reinbek von einem schlichteren Ehrenmanne, dessen Name der Nachwelt nicht mehr erhalten ist. Beide haben nur ein Geschoß zur ebnen Erde und darüber ein abgewalmtes Mansardendach mit Mittelbau. Beide sind in der Hauptsache aus roten Steinen schlicht und in vorsichtigen Abmessungen errichtet worden.

Man muß sie gesehen haben, um zu verstehen welch ein Reiz in diesen beiden Denkmälern verschwundener Tradition liegt. Das rote Mauerwerk mit schwarzglasiertem Dache im ersten, das rot-weiße Ständerwerk mit einfachem roten, jetzt stark bemoosten Ziegeldache im zweiten Falle stehen köstlich gegen das Grün der Grasplätze und Bäume.

Wir müssen die damaligen Baumeister und Bauherren bewundern, die sich dessen voll bewußt waren, daß sie in vornehmen Verhältnissen bei ganz schlichter Ausführung mehr erreichten als durch die sinnlose Überladung. Peter von Cornelius stand jenen Überlieferungen noch näher als wir, und er hat das bedeutsame Wort hinterlassen: Im Einfachen liegt das Großartige.

Und wie einfach und gemütlich wirken die schlicht verschalten rechteckigen Zimmer. Zwar ist das Haus in Klein Flottbeck innen umgebaut, die große Diele ist in ein behagliches Wohnzimmer, der Garteneingang in einen Erker verwandelt und die große Treppe hat einer kleineren und einem Anrichtzimmer Platz machen müssen. Dazu kommt eine große Veranda an der Westschmalseite — aber alles atmet noch den Geist des Erbauers, der verstand, sein Leben mit Schönheit zu umgeben.

Der Garten unterstützt die Wirkung des Hauses auf das Glücklichste. Von der Straße aus wirkt das Haus als Hintergrund mit den dichten Baumgruppen als Coulissen bühnenartig; dabei ist doch die Zurückgezogenheit der Bewohner gewahrt durch die dichte hohe Hecke, die den Garten nach der Straße zu begrenzt und nur an den Pforten einen Einblick in dies kleine Paradies gestattet. Nach Westen zu ist das Haus gleichsam der Zuschauerraum und die Baumpflanzungen



HAUS IN REINBEK, GEZEICHNET VON HERRN ED. LORENZ-MEYER

verengen den Platz nach der Grenze zu, so daß man einen endlosen Wald zu sehen glaubt.

Das Haus und der Garten (wenn man von Garten sprechen kann) in Reinbek sind weniger gut gehalten; die Bewohner erfreuten sich offenbar nicht derselben Wohlhabenheit wie die Bewohner des Hauses in Flottbeck. Wenn man aber das Ständerwerk, die Fugen zwischen den Steinen und das Geländer nach der Straße einfach weiß und Türen und Fensterladen grün striche, so könnte man eine freundliche Wirkung erzielen.

DIE GRANDER MÜHLE

Zwar besitzt Holstein keine großartigen Felspartien, durch die wildes Gewässer schäumend bergab fließt, aber es gibt dafür eine Reihe lieblicher Autäler, die mit ihren sanften Hügeln, hohen Bäumen und ernsten Bauernhäusern des Malerischen genug bieten.

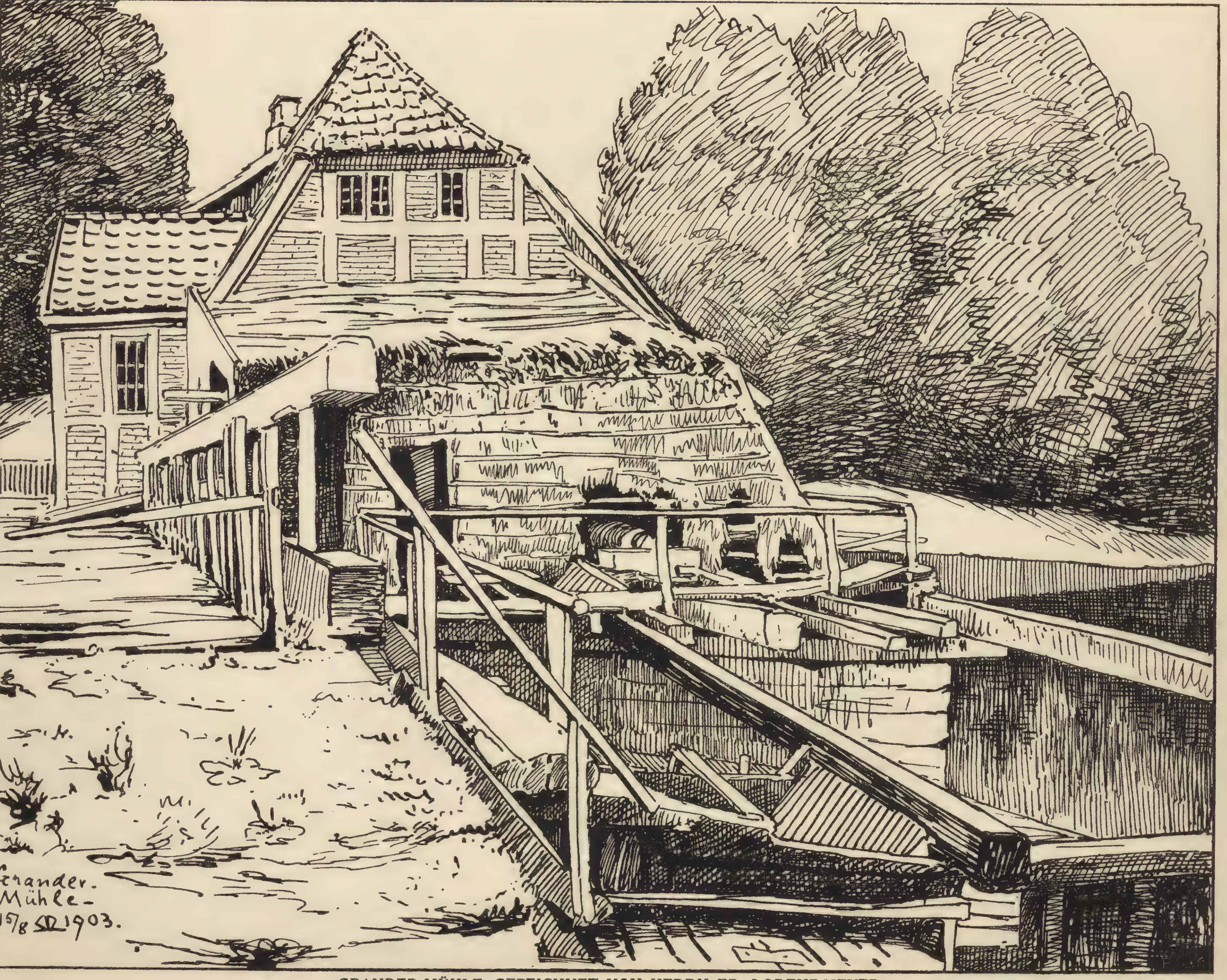
Zu diesen trauten Plätzen gehört auch die Grander Mühle, eine der selten gewordenen Wassermühlen Norddeutschlands, deren die Bille aber noch eine ganze Reihe treibt.

Lauschig und versteckt liegt sie im Tale, wo die Hügel des Billtals dicht aneinandertreten, und umgeben von dichten Bäumen, so daß der Wanderer der Hochstraße erst nach ihr fragen muß. Es ist kein großes Gebäude, aber alles ist so praktisch angelegt, daß es eben alles Stil hat.

Und wie fein stimmen die Farben zusammen! Das Rot der Mauern und des Dachs, das hellgraue Ständerwerk und die geteerten Balken und Bohlen der Schleuse, alles vom Mehlstaub silbern überzogen.

Dagegen steht die verschiedenartige Belaubung der Bäume, die dunkele Spiegelung des Wassers, und damit das Widerwärtige nicht fehle, auf der Höhe über der Mühle ein neuer Kasten mit obligatem Turm, ein Gebäude das durch Form und Farbe so aufdringlich abscheulich wirkt, daß es den ganzen Zauber der Landschaft vernichtet. Das nennt man heute in die Landschaft hinein komponieren.

ED. LORENZ-MEYER

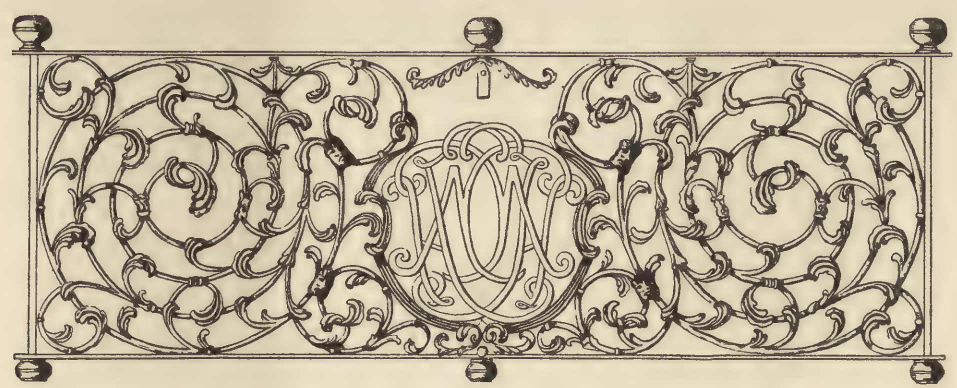


GRANDER MÜHLE, GEZEICHNET VON HERRN ED. LORENZ-MEYER

WAGE DER JUSTITIA AM ALTEN HAMBURGER RATHAUS



MUSEUM HAMBURGISCHER ALTERTÜMER



BALKONGITTER, XVII. JAHRHUNDERT, MUSEUM HAMBURGISCHER ALTERTÜMER
GEZEICHNET VON FRAU DR. ENGEL REIMERS

ALTE WOHNHÄUSER

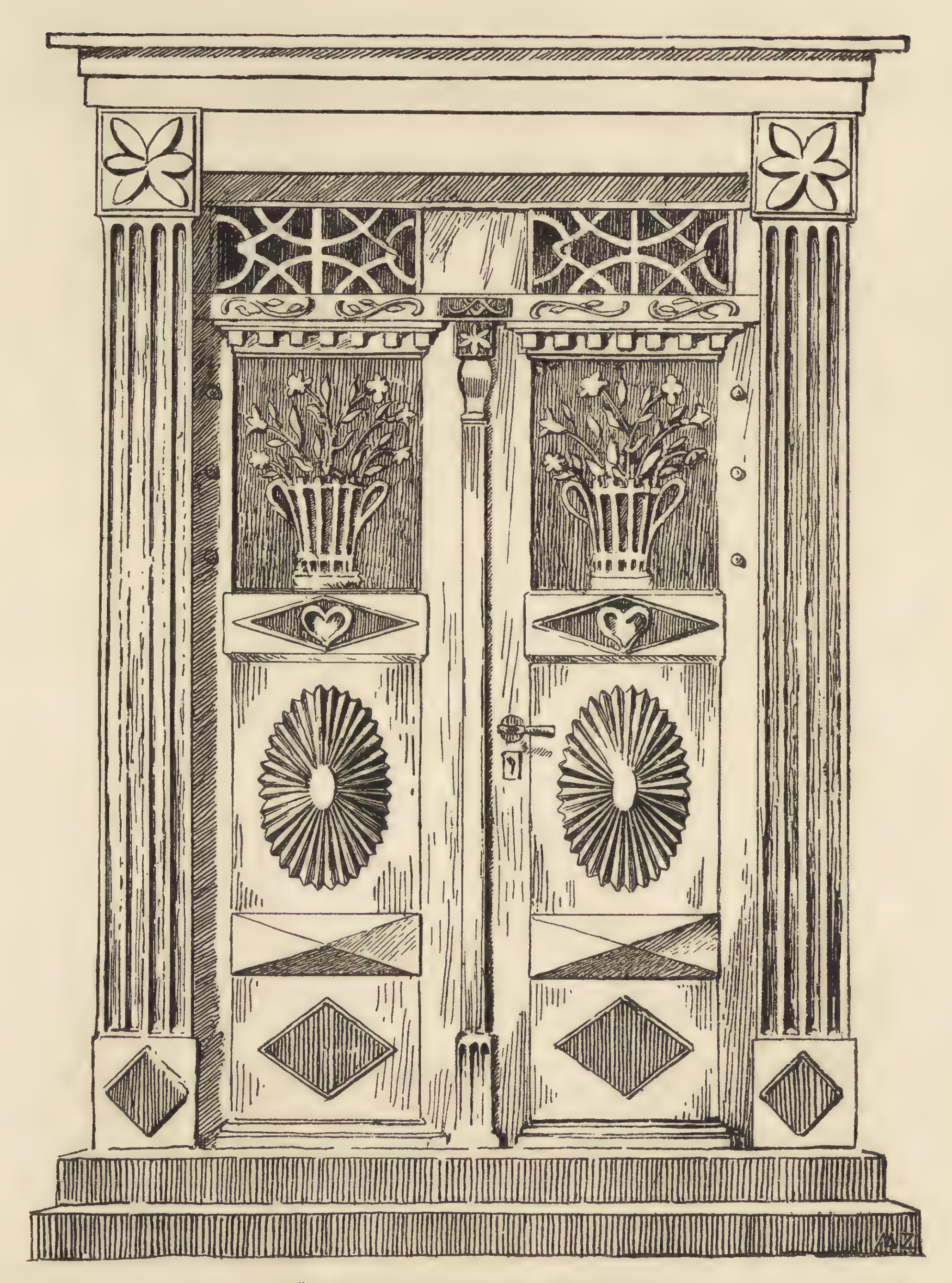
Unser Jahrbuch bringt im vorliegenden Bande besonders viele Aufnahmen alter Wohnhäuser aus unserer nächsten Umgebung.

Es sind das Bauten, um die sich die Denkmälerforschung noch eigentlich nicht kümmert, die aber für jeden, der bei uns ein Wohnhaus zu bauen hat, unendliche Anregungen enthalten.

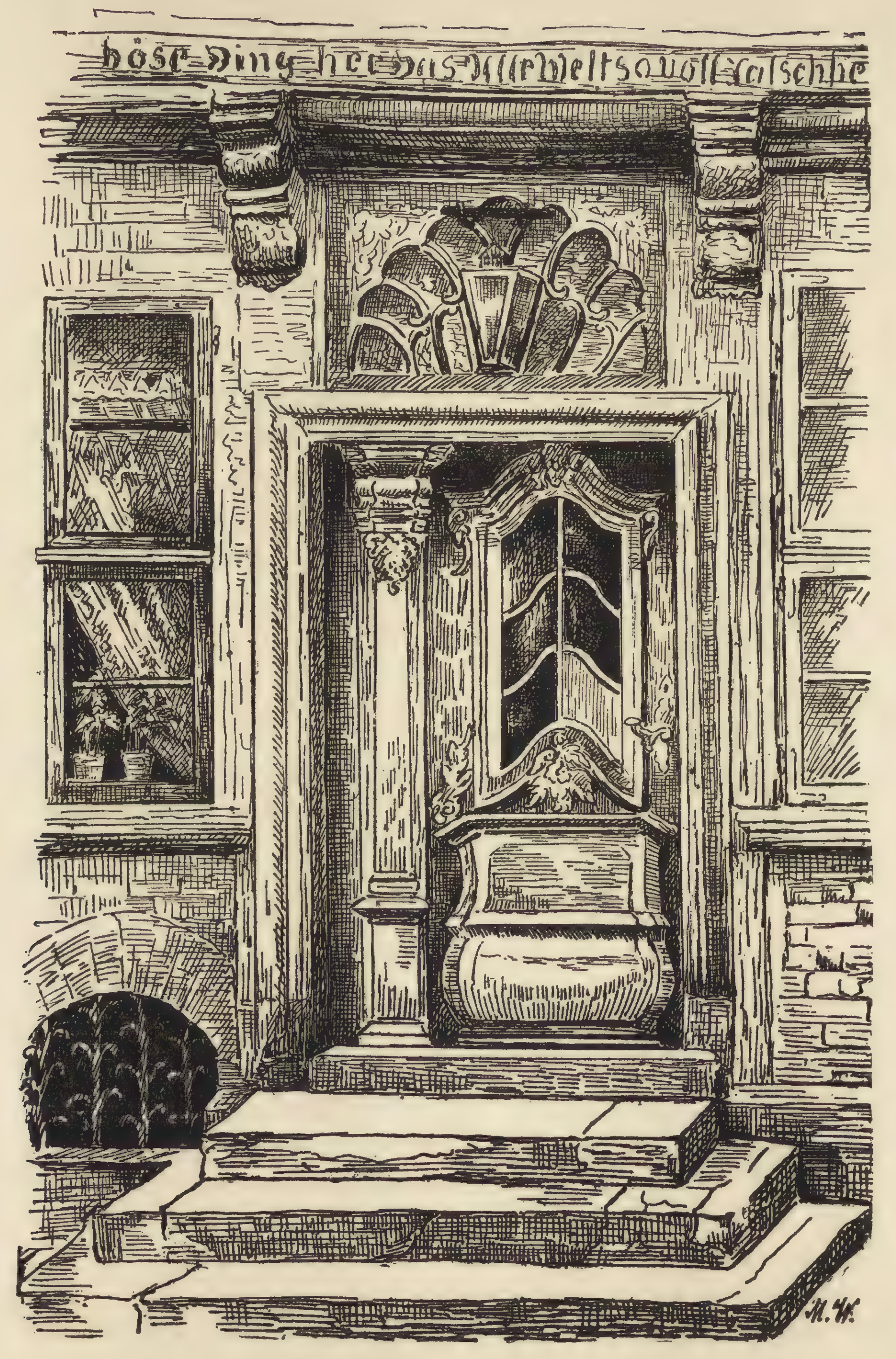
Die meisten dieser Einzelhäuser stammen aus dem Ende des achtzehnten oder dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, und wenn sie gleich gar keine Schmuckformen an Säulen und Ornament aufweisen, sind sie doch unschwer als Erzeugnisse der klassizistischen Zeit zu erkennen.

Das auffallendste Merkmal ist zunächst die Symmetrie der Anlage. Die Haustür liegt in der Mitte, jederseits hat sie je nach der Größe des Hauses zwei, auch wohl drei Fenster.

Diese Anlage ist nicht alt und nur bedingt als Vorbild zu gebrauchen. Das Ursprüngliche ist bei uns die unsymmetrische Anlage der Tür, die dann sämtliche Fenster zur Linken oder Rechten hat oder alle bis auf eins, das die Diele erhellt. Wer die Fronten der Stadthäuser verfolgt, wird nur in den seltenen Fällen breiter Fassadenentwicklung die Tür in der Mitte finden. Erst gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts tritt die symmetrische Anlage im Gefolge des Klassizismus häufiger auf. Für besondere Bedürfnisse hat sie heute noch ihre Vorzüge. Man pflegte wohl auf der einen Seite das Zimmer der Hausfrau, auf der andern das des Hausherrn



TÜR IN WILDEMANN IM OBERHARZ
GEZEICHNET VON FRAU MARIE ZACHARIAS



TÜR IN MÖLLN
GEZEICHNET VON FRÄULEIN MARIE WOERMANN

anzulegen. Für die Durcharbeitung des Grundrisses bietet die symmetrische Lage der Haustür allerlei Schwierigkeiten, weil die Flucht der Zimmer auseinandergerissen wird.

Wie die Lage der Tür ist auch die Form der Fenster klassizistisch. Im Wohnhaus gehen die Fenster bis ins achtzehnte Jahrhundert überall in die Breite. Das schmale Hochformat kannte man für das einfache Wohnhaus gar nicht.

Besonders gut gefühlt pflegt bei den alten Häusern das Dach zu sein. Es entspricht seinem Zweck und wird als eine einfache große Sache behandelt, die man nicht unnötig durch Erker und Mansarden zerreißt. Braucht man den Erker, so behandelt man ihn nicht als Spielerei und Ornament.

Städtische ornamentierte Giebel kommen auf diesen Landhäusern nicht vor. Wir übertragen sie jetzt leider zu oft und treiben damit die Form des Landhauses noch mehr in die Höhe, während wir alles anstrengen sollten, das Landhaus so niedrig und breit wie möglich zu halten.

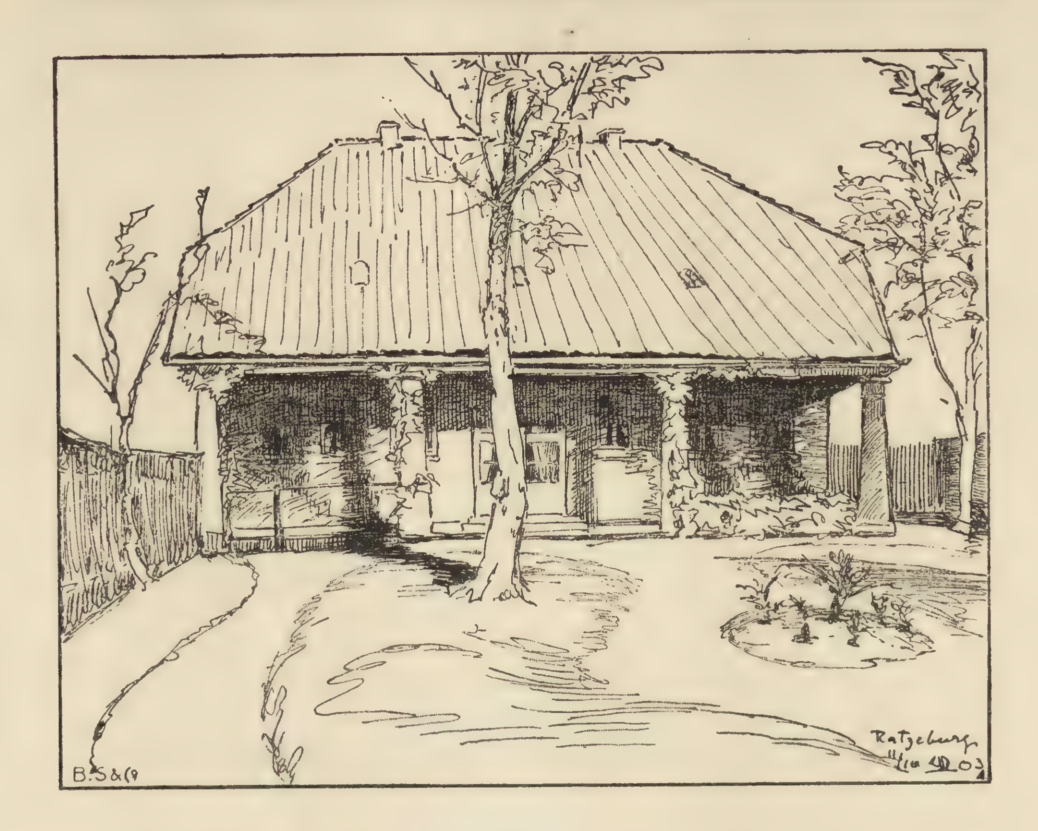
Auch Türme kennt das alte Landhaus nicht. Vor hundert Jahren wäre keinem Menschen eingefallen, ein kleines Haus mit einem Turm zu versehen, man wußte, der Turm gehört zum Schloß.

Auch vor dem Fachwerk, so lustig es wirkt, ist heute zu warnen. Meist läuft es auf eine Vorspiegelung falscher Tatsachen hinaus, denn das Fachwerk wird nur vorgeblendet.

Man wird um so mehr von diesen alten Wohnhäusern haben, je weniger man darauf ausgeht, sie nachzumachen und je eindringender man sie mit der heute üblichen Spielerei vergleicht. Die alten Häuser sind einem bestimmten Platz angepaßt und mit feinem Gefühl gelagert. Man könnte sich vorstellen, sie wären gar nicht erst gezeichnet, sondern der Baumeister oder Zimmermann (früher baute der Zimmermann das Haus; er hält heute noch die Rede beim Richtfest) hätte sich mit seinen Leuten und den Baustoffen auf den Platz begeben, hätte sichs angesehen und das Haus genau so angelegt und aufgeführt, wie es dort paßte.

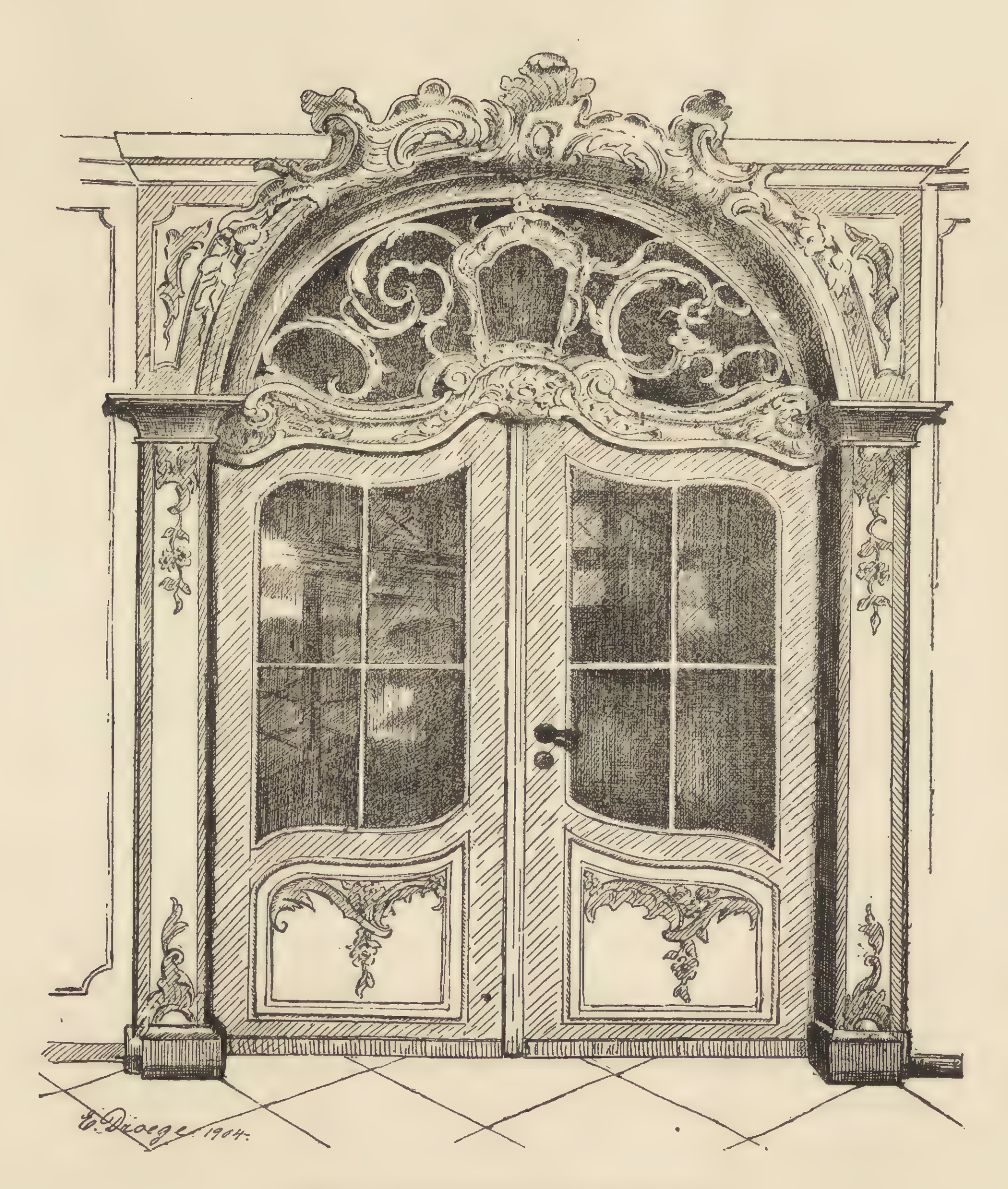
Die modernen Häuser pflegen oft genug auszusehen, als wären sie en gros in einer Fabrik gemacht, als hätte das Bureau, das die Zeichnungen angefertigt, gar nicht gewußt, wo das Haus stehen soll.

Wer die neuen Gartenvorstädte besucht, dem tut das Herz weh, die Häuser so ohne Zusammenhang mit dem Boden umherstehen zu sehen, oder er lacht sich eins und denkt beim Anblik so vieler aufgedonnerten Bastarde und Mißgeburten: Städtische Straßenhäuser auf der Landpartie. LICHTWARK

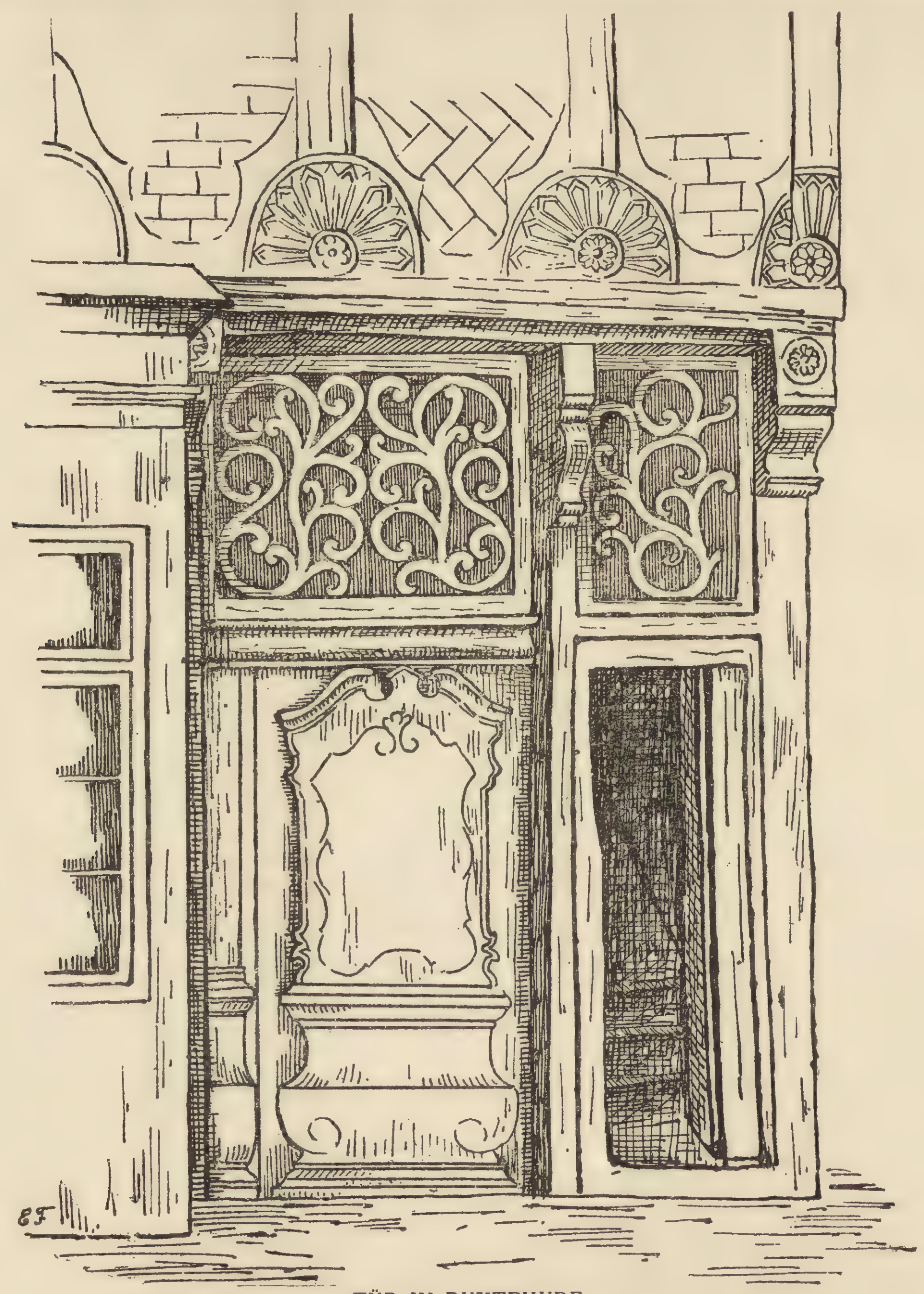


STUDIENAUSFLÜGE NACH BUXTEHUDE UND MÖLLN

Die Mitglieder der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde haben sich in den letzten Jahren immer mehr vom bloßen Landschaftern auf das Studium alter Bauwerke der Heimat geworfen. Was diese Wendung für sie selbst und unter Umständen für andere bedeuten kann, ist ihnen im vorigen Winter bei ihrer Ausstellung in Wiesbaden recht zum Bewußtsein gekommen. Unsere in den letzten beiden Jahrzehnten entstandenen Aufnahmen alter Bauwerke nahmen fast den dritten Teil der ganzen Ausstellung ein, und schienen beim Publikum mit das größeste Interesse zu erregen. Namentlich auswärts lebende Hamburger waren erfreut über diese einfachen Darstellungen — Straßenansichten, einzelne Bauten und Bauernhäuser — denn es waren gute alte Bekannte, die alte Erinnerungen und das Heimatgefühl in ihnen wach riefen.



TÜR VON SONNIN AM STADTDEICH
GEZEICHNET VON FRÄULEIN EMMA DROEGE



TÜR IN BUXTEHUDE
GEZEICHNET VON FRÄULEIN ERNA FERBER

In unsern nächsten Versammlungen in Hamburg wurde daher beschlossen, in Zukunft noch mehr Gewicht auf architektonische Studien zu legen. Es wurde eine Sektion für das architektonische Gebiet gewählt, um die Sache etwas systematischer zu betreiben. Wir beabsichtigten, nicht nur einzeln zu abeiten, sondern auch gemeinsame Ausflüge in benachbarte, architektonisch interessante Ortschaften zu unternehmen und dazu auch Mitglieder unserer Gesellschaft aufzufordern, die sich sonst weniger an Architekturmalerei beteiligt hatten. — Es fanden sich bald sieben Damen für unser Vorhaben zusammen, und an einem schönen Junimorgen traten wir unsere erste Fahrt nach Buxtehude an.

Es war ein rechter Junitag. Die Landschaft lag grün und duftig vor uns. Gleich auf dem Wege von der Station bis zur Stadt erblickten wir ein so entzückendes Landschaftsbild — graue Weiden und blumige Wiesen von Kanälen durchzogen — daß einige von uns am liebsten gleich Rast gemacht und Pinsel und Palette zur Hand genommen hätten.

Wir durchstreiften suchend die alte Stadt, die eine nicht uninteressante Geschichte hinter sich hat, eine Zeitlang zwar in Verfall geraten war, neuerdings durch Anlage von Fabriken aber wieder einen Aufschwung genommen hat. An der Wasserseite der Häuser und Gärten, an den Ufern der Viever und des Mühlenfleetes fanden wir manch malerisches Motiv, das wohl an Holland erinnern mochte; die alten Häuser, die wir suchten, waren aber noch nicht gleich zu finden. Da begegnete uns ein liebenswürdiger Herr, der, unsere Absicht erratend, sich anbot, uns die sehenswertesten Bauten der Stadt zu zeigen. Er führte uns in entlegenere Straßen, wo wir denn bald eine Reihe von interessanten Fachwerkbauten aus dem 15. und 16. Jahrhundert vor uns hatten. Das Holzwerk war hie und da mit reichen und sehr schönen Schnitzereien versehen, wie einige unserer Abbildungen zeigen, So mögen viele Straßen des alten Hamburg gewirkt haben. In den Hauptstraßen: der Langenstraße, der Breitenstraße, der Fischerstraße und der Ritterstraße befinden sich alte Patrizierhäuser mit beachtenswerten Giebeln aus den letzten Jahrhunderten. Eines der interessantesten Häuser der Art ist das Haus des Kaufmannes J. C. O. Harms in der Langenstraße. Der nach hinten gelegene Speicher ist mit reichen Holzschnitzereien und vielen Sprüchen geschmückt und trägt die Jahreszahl 1548. Die Haustür vorne liegt vertieft in einem Torbogen aus Backstein. Nachdem wir uns genügend umgesehen hatten, teilten wir uns schnell die Arbeit ein, und jeder fand gleich etwas, das ihm besondere Lust zum Zeichnen erweckte. Wir schafften sehr fleißig, bis wir uns zur verabredeten Zeit zu einem

vergnügten Mittagsmahl im Hafenhotel einfanden. Zum Besichtigen der aus dem 14. Jahrhundert stammenden Kirche und des Museums, auf dem Rathausboden, wo bis vor kurzem das jetzt für Hamburg erworbene Altarbild von Meister Bertram zu sehen war, hatten wir leider keine Zeit, denn wir beabsichtigten noch eine Ausfahrt nach Estebrügge zu machen.

Gleich nach Tische erschien eine kleine Break, in der wir gerade Platz fanden, und nun fuhren wir durch die fruchtbare Marschgegend am Elbdeich entlang. Wir sahen schon auf der Fahrt unterhalb des Deiches manch hübsches, buntgestrichenes Strohdachhäuschen mit echtem alten Bauerngarten, in dem der blühende Flieder sich jetzt im Juni merklich hervortat.

In Estebrügge wurden aber alle Erwartungen übertroffen. Der kleine, von der Este durchflossene Ort hat die reizendste alte Architektur. Jedes Haus ist mit einem für ein modernes, an so viel Gleichgültigkeit und Unfähigkeit der Erbauer gewohntes Auge unbegreiflichem Feingefühl seinem besondern Platz angepaßt. Es scheint, als habe man ein Schema gar nicht gekannt. Die bunten Frachtewer auf dem Fluß gehen in derselben Stimmung mit der Architektur zusammen und auch die kleinen Dampfer nehmen sich ganz lustig auf der schmalen Wasserstraße zwischen den Häusern aus. Dazu überall Blumen, blühende Büsche und sattgrüne Bäume.

Wir machten nun noch eine kleine Wanderung durch die Straßen und freuten uns der roten Backsteinhäuser mit bunt gestrichenem Fachwerk und meist dunkelgrünen Türen; besonders entzückt waren wir aber von der Umgebung der alten Kirche und dem sehr malerischen Kirchhof.

Gern wären wir noch weiter gefahren nach den reizenden kleinen Ortschaften Jork und Ladendorf, um dort die interessanten, reich verzierten Türen zu besichtigen, von denen Buxtehude leider keine mehr aufzuweisen hat. Aber obwohl wir unsere anregende Entdeckungsreise gern noch fortgesetzt hätten, trieb es uns nach Buxtehude zurück, wo unsere angefangene Arbeit wartete. Sehr befriedigt von dem wohlausgenutzten Tag kehrten wir abends heim.

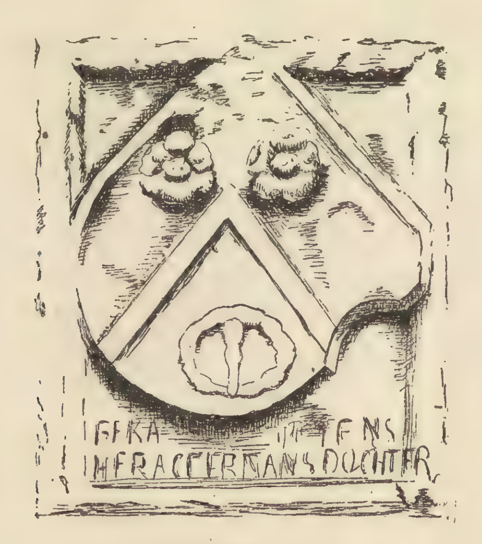
Einige Wochen später ging ich nach Mölln, wohin mir abwechselnd vier andere Damen unserer Gesellschaft folgten. Wir konnten nach dorthin keine Tagestour unternehmen, weil die Bahnstrecke zu weit ist und die Züge ungünstig fahren. Von Lübeck kommend sieht man die kleine Stadt malerisch am See liegen. Sie wirkt beim ersten Anblick fast zu kräftig in ihrem starken Rot und Grün. Buxtehude hat feinere graubraune Töne in der Gesamterscheinung. Man gewöhnt

sich aber bald an das auffallende Rot der Häuser. Beim Durchstreifen der Stadt tauchen abgesehen von den interessanten Einzelbauten unendlich viele malerische Ecken und Winkel auf; auch die Lage des Städtchens, das von drei Seen und schönen Buchenwaldungen umgeben ist, heimelt auf den ersten Blick an. Man kann in Mölln behaglich wohnen und hat die Freude, nachdem man über Tag tüchtig gearbeitet hat, gegen Abend nach allen Seiten die erquickendsten und anregendsten Spaziergänge durch Wald und Feld und an Seeufern machen zu können.

Die malerische kleine Stadt liegt auf einem Hügel, den die Kirche krönt, im See. Das Rathaus stammt aus dem Jahre 1373 und ist ein gotischer Backsteinbau, ähnlich einigen alten Häusern und Toren in Wismar; im Ratskeller befinden sich Wandmalereien auf die mit Mölln so eng verknüpfte Legende von Till Eulenspiegel bezüglich. Der alte Nikolaidom enthält noch viele Denkwürdigkeiten, namentlich Holzschnitzereien, Bronzegüsse und Goldschmiedearbeiten. Er stammt aus dem 13. Jahrhundert, ist ursprünglich eine Pfeilerbasilika gewesen, die dann im Übergangsstil umgebaut wurde und später noch einen rein gotischen Anbau erhielt. Der Chor enthält noch Reste der ältesten Malereien, die erst vor kurzem mit den Wandmalereien der Seitenschiffe blosgelegt wurden; vor etwa hundert Jahren war das Innere der Kirche weiß übergetüncht worden. Dem Rathaus gegenüber befindet sich das interessanteste aller Möllner Häuser, das alte Museum, dessen Bau aus dem Jahre 1582 stammt. Das Haus war früher im Besitz eines Handwerkers und ist erst seit kurzem vom Lauenburger Geschichtsverein angekauft und zum Museum eingerichtet worden; es enthält manche nicht uninteressante Sehenswürdigkeiten. Das eigentümlich bunt wirkende Haus ist von roten, in verschiedenen Mustern zusammengefügten Backsteinen erbaut. Das graubraune, sehr verwitterte Holzfachwerk ist mit schönen Schnitzereien und Sprüchen versehen. Ganz ähnlich ist das daneben stehende Haus, welches noch jetzt von einem Schuhmacher bewohnt wird. Wir haben beide Häuser von verschiedenen Seiten mit der Feder gezeichnet und in Farben wiedergegeben. In einer Seitenstraße, nahe dem Rathaus, findet man eine geschnitzte Tür aus dem 18. Jahrhundert. Auf dem Querbalken über der Tür steht die freilich sehr unleserliche Inschrift: Ach, wo kommt doch das böse Ding her, daß alle Welt so voll Falschheit ist. Jesus Sirach cap. 37. Diese Sprüche auf dem Holzwerk sind überhaupt charakteristisch für Mölln. Ich habe sie wohl an holsteinischen Bauernhäusern gefunden, aber selten bei uns im Norden in solcher Anzahl in kleinen Städten.

Leider konnten wir in Mölln nicht so einsam und ungestört arbeiten wie in Buxtehude, denn wir Hamburger waren nicht die Einzigen, die dort Aufnahmen machten. Die ganze Gegend war überschwemmt von der Malerschule eines Künstlers aus Berlin. Man stolperte fast über malende Damen. Und diese Malepidemie erstreckte sich sogar auf die eingeborene Straßenjugend. Man sah nicht selten Jungen auf der Straße sitzen, die bestrebt waren, alte Häuser mit Buntstift abzuzeichnen. Die Folge davon war, daß die Möllner Kinder sich lebhaft für unsere Arbeiten interessierten und stets bereit waren, Kritik zu üben: »Blaue Fenster, blaue Fenster« hört man spöttisch hinter sich rufen, oder »viel zu bunt«, »viel zu klein«. Andere bemerken, daß der Wetterhahn oder ein Schornstein fehlte. Wenn aber ein Lob gespendet werden soll, so heißt es: »Kiek mol, dat's fin, dat's ganz genau, as dat is; künnst Du dat ok? — ik nich!« —

Nachdem wir uns so redlich mit der Architektur geplagt hatten, ist mancher von uns zur Belohnung seiner Enthaltsamkeit doch noch wieder zur gefährlicheren Landschafterei zurückgekehrt. M. W.



GEZEICHNET VON
FRAU DR. ENGEL REIMERS


L. Bohlen



ALTES HAUS IN BERGEDORF, GEZEICHNET VON HERRN ED. LORENZ-MEYER

VON ERWIN SPECKTER UND SEINEN FREUNDEN

Wenn die zeitgenössische Architektur und unser Kunstgewerbe, was Nachahmung alter Stile angeht, nunmehr bei dem der sogenannten Biedermeierzeit angelangt ist, so liegt das nicht nur daran, daß man die anderen alle nach der Reihe genossen hat und sie uns nunmehr langweilig sind. Zwar ist jene Art des Bauens und der Raumausschmückung ihrem Ursprung nach nicht deutsch, sondern aus dem Empire durch Vereinfachung entstanden. Aber mit ihr ist für unser Gefühl viel von der bescheidenen Behaglichkeit und zarten Sinnigkeit der Jahre verbunden, in denen der Großvater ein Kind war und der Urgroßvater sich eines jungen Hausstands freute. Es ist uns, als müßte von den Formen, in deren Bann gute, schlichte Leute glücklich waren, ein stiller, beruhigender Zauber ausgehen, den wir gehetzten Menschen von heutzutage nur zu gern auf uns wirken lassen mögen.

Unmittelbarer noch und oft so rührend spricht zu uns der Geist jener Zeit aus den verblaßten Zügen der Briefe auf gelblichem, dünnem Papier, die man sich mit der teuern Post oder noch lieber »mit Gelegenheit« zuschickte. Vor mir liegt ein Häuflein solcher morschen Blätter. Sie stammen aus dem Nachlaß des Bildhauers Rietschel; ein Teil von ihnen hat uns teilweise vorm Jahre mit Briefen Oldachs zusammen einen Einblick in dieses Unglücklichen Gemüt und Qualen ermöglicht. Mit Ausnahme eines einzigen Briefes, der von Erwin Speckter*) herrührt, sind sie alle von Julius Milde geschrieben, jenem Milde, dessen bartumrahmtes Gesicht auf G. Genslers großem Atelierbild sanft und treu dreinblickt. »Recht lang, recht breit, recht lieb und recht gut«, so wie nach seinem Wunsche die Antworten gehalten sein sollen, sind seine eigenen Briefe geschrieben. Ein bedeutender Mensch spricht uns aus ihnen nicht an, aber, wie die hamburgischen Schüler Overbecks und Cornelius' gelebt und gedacht, spiegeln sie gut wieder.

Im Hintergrunde erscheint beständig, wenn es nicht sogar Schauplatz des Berichteten ist, das Haus des alten Johannes Michael Speckter. Man weiß, daß dieser 1764 geborene Hannoveraner nach Aufgabe mathematischer Studien, die er noch unter dem Architekten Sonnin und unter Büsch betrieben, Geschäftsmann wurde und dann die erste Steindruckerei Norddeutschlands gründete. Nach wie vor auf die Erweiterung seiner Bildung bedacht, dazu ein vorzüglicher Kenner und erfolgreicher Sammler von Radierungen und Holzschnitten, genoß er die Freundschaft von Ph. O. Runge, sowie die seines Kompagnons, des Malers Herterich, des Freiherrn von Rumohr und andere. Seine Söhne Erwin und Otto und deren Freunde, allen voran Oldach und Milde, erfuhren darum viele Anregung in seinem Hause.

Doch war man dort nicht immer um jeden Preis geistreich, sondern vor allem gemütlich und liebevoll unter einander und gegen die Gäste. Wie warm wird Mildes Sprache, so oft er darauf zu sprechen kommt! Reizend ist die Schilderung von seiner ersten Heimkehr, von der aus Dresden. Die dortigen Freunde haben ihm weit das Geleite gegeben. Ihr Abschiedsruf klingt ihm noch in den Ohren. Er hat in Berlin voll Bewunderung vor dem herrlichen Kolorit, dem Ausdruck und der Naturwahrheit der van Eycks und voll Andacht vor den unendlich heiligen Frauen und dem reinen, schönen Stil Francesco Francias, Giottos, Fiesoles, Garofalos gestanden und hat sich gefreut, da keinerlei affektierte Grazie und ängstliche Steifheit zu finden. Später ist es ihm in Lübeck angesichts des Gemäldes von Overbeck leicht

*) Prof. Lichtwark orientiert über den Kreis in seinem Buch »Hermann Kauffmann und die Kunst in Hamburg« S. 43 bis 52.



HAUS IN KRANZ AN DER ESTE
GEZEICHNET VON FRÄULEIN MARIE KORTMANN

und herrlich zu Mute gewesen. Aus diesem Christuskörper, aus diesen ahndungsvollen Augen leuchtete ein so frommer, freundlicher und doch so feuriger, froher Geist hervor. Nach einem Besuch auf den Gütern Rumohrs kam er dann endlich spät abends, so daß er die lieben Türme nur noch in der Dämmerung sah, in Hamburg an. Weil sein Vater gewiß schon schlief, gings gleich zu Speckters. Mit Herzpochen lief er die Straße hinauf und spornstreichs gleich ins Haus und in die Stube. »Und da, ach Gott der Wonne — kam Mutter Speckter und Mine und Vater mir entgegen und ich konnte die lange Entbehrten wieder herzen und küssen.« Als dann die Söhne und die kleinen Mädchen voll Jubels herabkamen, fiel er wieder von einer Brust an die andere, um dann in Prozession an die Wiege der Jüngstgeborenen geführt zu werden. Als er dann am andern Morgen seinen Vater aufsuchte, arbeitete »der gute, fromme Greis« im Garten und konnte er ihn — man bemerkt die nazarenische Stilisierung — gerührt an seine Brust drücken.

Der brave Milde, ein Liebling alter Damen, dem alles Stille, Nette besonders gefiel, war schon selig, wenn ihm sein Erwin am Tische gegenübersaß und wenn sie in diesem Hause der tüchtigen Stetigkeit alle noch ihre alten kleinen Eigenheiten und Manieren hatten. Es gab da aber auch lebhaftere Freuden, so beim Feste der silbernen Hochzeit der Eltern. Da hängen im Wohnzimmer hoch oben an den Wänden viele kleine Kränzchen neben einander, ist der Wandschmuck ferner vermehrt durch neue Porträts und durch Bilder der verschiedenen Häuser, in denen das Paar gewohnt, immer mit den betreffenden Straßen, da prangt unter anderen Geschenken ein Teekasten, auf dessen Deckel Erwin wichtige Szenen aus seiner Eltern Leben launig wiedergegeben, und bringen viele Blumen und das vergnügte Geschrei der kleinen Adelheid die nötige Munterkeit in das Ganze. Ein wenig früh für unsere Begriffe, um vier Uhr nämlich schon sind die Kinder aufgestanden. Als man dann die Alten herabgeholt, ist der Jubel grenzenlos. Abends werden im blumengeschmückten Saal den Gästen wohleinstudierte Choräle zu Klavierbegleitung vorgetragen. Bei der Tafel selbst singt man noch »Nun danket alle Gott«; nachher aber wird tüchtig getanzt. Die Vorlesung eines munteren plattdeutschen Gedichts, das einst der Maler Otto Runge zu Speckters erstem Hochzeitstage von Kopenhagen her geschickt hatte, rief viel Freude, aber auch einige Wehmut hervor, weil die in den Knittelversen erwähnten Personen wie ehemals so auch jetzt zur Gesellschaft gehörten, der Dichter jedoch selbst längst nicht mehr unter den Lebenden weilte.

Kopfhänger konnte man jedenfalls in Speckters Haus nicht brauchen. Die

Jugend durfte sich dort auch fröhlich austollen. Wenige Tage danach finden wir die junge Gesellschaft an Erwins Geburtstag schon wieder zu frohem Trunke im Garten vereint. In den Bäumen sind viele kleine Papierleuchter aufgehängt und Erwins in München gefertigtes Transparent, das die heilige Familie darstellt, darf nicht fehlen, sondern muß, aus dem Grünen leuchtend, zusammen mit den funkelnden Sternen die Anwesenden wohl und feierlich stimmen. Ausgelassener ging es zu, als man draußen vor dem Tore mit den Dresdenern zu einer mit ihnen vereinbarten Zeit Brüderschaft par Distance trank. »Flink Jungs«, hieß es da auf einmal, »nur noch eine Minute haben wir über«, und nun stürzten sie alle wie rasend zu den Gläsern. Auf dem Nachhauseweg sang man, was in Hamburg ungewöhnlich war, bis vors Haus.

Nicht nur im Speckterschen Hause, sondern in der Heimat überhaupt findet es dieser Kreis wunderschön. »Man glaubt es gar nicht«, sagt Milde, »was für ein Luxus und für eine Schwelgerei hier in Hamburg ist; aber der Wohlstand macht die Menschen so keck und mächtig wie nirgends sonst in Deutschland.« Mit Stolz wird von der Anlage des Neuen Jungfernstieges berichtet, ferner vom Bau des Jakobikirchturms, von dem Plan, eine neue Börse und ein anderes Heim für die Stadtbibliothek zu errichten.

So gesund und frisch das Wesen dieser wackeren norddeutschen Jünglinge in manchen Stücken anmutet, so haben sie dann doch wieder eine uns recht fremdartige schwärmerisch-sanfte Art, zu empfinden und sich auszudrücken und einen dementsprechenden künstlerischen Standpunkt. Zu einem Teil erklärt sich das aus der laulichen Zeitstimmung, mehr aber noch aus ihrer Begeisterung für jene »Klosterbrüder«, die in Rom wenige Jahre zuvor die Casa Bartholdy mit Bildern aus Josephs Leben und die Villa Massimi mit Szenen aus Dichtern geschmückt hatten, um dann entweder mehr philosophisch-allegorisch, wie es Cornelius tat, oder mehr christlich-gemütsinnig wie Overbeck weiterzumalen. »Wir streben ja«, schreibt Erwin an Rietschel, »danach, ein Ziel, nämlich eine reine, christliche Kunst wieder zu erreichen und diese wieder ins öffentliche Leben einzuführen. Wir wollen ja nicht mehr für die Wollust der Fürsten und Reichen malen, wie es in den letzten Jahrhunderten geschah, sondern wir wollen mit dem Pfund, das uns der liebe Gott gegeben, getreu handeln und wirken«. Als Mitarbeiterin im Weinberg des Herrn soll nach seiner Meinung die Kunst an der Hand der Religion gehen. Indem Speckter die Gemeinsamkeit ihrer letzten Ziele hervorhebt, gibt er, was seiner recht würdig ist, der neuen Bruderschaft einen tieferen Sinn. Doch

spricht er damit nur klar aus, was auch die anderen fühlen. Sie gehören ja mit ihren Überzeugungen alle zu einer Art heiligen Bundes. »Nach unserem Geschmack, nicht nach dem der Leute«, sagt Milde, als er die reine, schöne Form preist, in der Erwin ein Mädchengesicht gezeichnet. Ihm selbst will freilich der »recht historische« Kopf einer blassen, mageren Freundin seiner Schwester nicht so gut gelingen.

Nahestehende Personen verklären sich dem leuchtenden Blick dieser Schwärmer. Und Freund Mutzenbechers schöne, nette und fromme Schwester, eine heimliche Liebe Erwins, wird ohne Bedenken für die Magdalena in dem Bilde »Christus erscheint als Gärtner« zum Modell genommen. Kommt die Rede auf Overbeck, diesen »Meister der Meister«, dann wird der Ton geradezu pathetisch. Ein Stern ist er uns allen geworden in der Nacht, in der uns ein Füger (der Wiener Akademiker) etwas galt. Von ihm wird einmal die Nachwelt singen und er wird eine Lust sein für alle Zeiten und für alle Völker. Ihn selbst kann er sich nur als einen Heiligen vorstellen, der seiner Umgebung wie ein höheres Wesen erscheint. Seinen Rat und seine Lehren nehmen alle an, seinem Tadel fügen sich alle. Nur ein Mann, der rein und fromm lebt und denkt und fühlt, kann ein solches Bild malen, wie den Lübecker Einzug Christi. Daß in diesem Gemälde das lebendige Hervortreten des Geistigen es war, was Milde so besonders gefiel, haben wir schon oben gesehen. Dort gab sich auch eine echte Nazarener-Freude an den alten gemütvollen Florentiner Meistern kund. Sehr bezeichnend ist, daß unter den Büchern, die Rietschel empfohlen werden, an erster Stelle genannt sind die »Geistlichen Lieder für Künstler« von Georg Rapp.

Überall also Vergeistigung, gläubige Freudigkeit und biblische Themata! Dieser christliche Enthusiasmus hielt indessen nicht allzu lange vor. Wie hätten auch Jünglinge, die von einer verständnisvollen älteren Generation freundlich beraten wurden, die sich überhaupt zu Hause in einer so gesunden Atmosphäre bewegten, lange in einer ans Hysterische grenzenden Verstiegenheit verharren sollen? Das Jahr 1826 brachte bereits den Umschwung. Ende desselben ist Milde in Rom gewesen und schreibt er schon wieder aus Hamburg. War er früher, als er aus Dresden zurückgekehrt, traurig gewesen, daß Speckter in seiner ganz anderen Weise, in seiner damaligen idealisierenden Linien- und Flächenkunst nämlich, soviel weiter gekommen als er, hatte er sich damals mit seinem Bewußtsein ernsten Strebens getröstet und das übrige Gott anheimgestellt, so wagt der Überbescheidene sich doch jetzt wenigstens seiner eigenen Fähigkeit »etwas aus der Natur treu und individuell aufzufassen« ein klein wenig zu rühmen.

Von allegorischen Kompositionen, die eine Hauptdomäne der Cornelianer waren, mag er nichts mehr wissen. Ein Bild soll durchaus kein Rätsel sein, sondern jeden Beschauer klar und deutlich ansprechen. Manches Werk von Runge bedarf immer erst einer langen Erklärung, um genießbar zu werden, und dennoch macht es sich nicht als Bild. Die älteren Maler konnten es sich allenfalls erlauben, in Symbolen zu ihrem Publikum zu sprechen. Uns Protestanten ist deren Sinn aber naturgemäß undeutlicher geworden.

Die Neualten sind ihm von Grund seines Herzens zuwider. Alle rechten Maler arbeiteten sich da auch wieder heraus, wie man z. B. an Overbeck sehen könne. Jede Zeit soll ihre eigene Kunst haben. Eine neue Kunst, unserem Zeitalter angepaßt, würde auch auf unser Zeitalter zu wirken vermögen. Die Maler aus dem 13. und 14. Jahrhundert können unserm inneren Leben so wenig mehr sein, wie die antiken Statuen, vor denen er in Italien recht großen Respekt gehabt hat, aber nur, da er sie als für Griechenland und Rom gemacht ansah. Jede große Kunstperiode hat wieder eigene originale Arbeiten hervorgebracht. Schätzen soll man das Schöne, was frühere Zeiten geschaffen haben, und man soll es auch nützen, aber nicht nachmachen. Wie weit er sich mit diesen vortrefflichen Erkenntnissen von seinem früheren Standpunkt entfernt hat, dessen ist er sich voll bewußt. Es ist ihm, als wenn ihn von jenem eine unendlich lange Zeit trenne. Zu seinem Heraustreten aus den engen nazarenischen Gedankenkreisen und Interessen paßt auch sein seliges Genießen der zum Malen auffordernden Frühlingsnatur und der Schönheit der abendlichen Alster. Die von ihm überwundene Kunst hatte sich mit dergleichen wenig abgegeben, sondern fast nur mit einem auf die eine oder andere Weise gesteigerten Menschentum. — Der Hypochonder Oldach hat sich nicht so spielend mit all diesen Fragen abgefunden.

Und wie hat sich Speckter entwickelt? Darüber erhalten wir von ihm selbst weitgehenden Aufschluß in den außerordentlich gehalt- und poesievollen »Briefen eines deutschen Künstlers aus Italien«. Unter diesem Titel hat sein Schwager Professor Wurm ein Buch aus den nachgelassenen Papieren des Frühverstorbenen herausgegeben. War Milde schon 1826 zu seinen Ketzereien gelangt, so waren seinem Erwin, zu dem er immer bewundernd emporsah, ähnliche Gedanken und Zweifel im Jahre 1830, wo er die italienische Reise antrat, natürlich auch nicht fremd. Früh hatte dieser sich, wie er selbst erzählt, der Kunst mit heiliger Inbrunst hingegeben, hoffend, daß ernstes Wollen, Ringen und Beten hinreichen müsse, um sie in ihrem ganzen Blütenschmuck vom Himmel herabzuholen. Nachher aber kam

die Erkenntnis, daß es mit erflehten Eingebungen doch nicht getan sei, daß »das Ding, da es in der Welt erscheinen sollte, auch ein weltliches Kleid wollte«. Mit großem Kummer merkte er, daß es ihm an rechter Technik fehle. Er war früh einer pedantischen, tyrannischen Zucht entlaufen und hatte sich nie wieder einer ähnlichen fügen mögen, sondern es vorgezogen »wie ein wildes Füllen im goldenen Sonnenschein des grünen Waldes zu springen«. Der feste Entschluß, das Versäumte nachzuholen und die immer wieder emportauchende Gewißheit, daß er nicht Einer unter den Vielen bleiben werde, hatten ihn dann zwar getröstet, trübe Stunden aber nicht ganz fern halten können. So hatte er nach seiner Rückkehr aus München die Apriltage seines Lebens in Hamburg verlebt. Wie auf ein mächtiges Rad gebunden, sah er sich von diesem bald den größten Herrlichkeiten nahe gerückt, bald voller Verzweiflung dem tiefsten Abgrund. Endlich riß er sich los und reiste er fort. Nun war es ihm, als wenn er auf einem aus dem Schiffbruch geretteten Balken dem verheißenen Lande zuschwömme.

Als Tasso in Goethes Stück von Antonio bestürmt wird, in Ferrara zu bleiben, erwidert er, es zöge ihn nach Rom, wo ihm ein Gericht von trefflichen Männern versammelt sei, das über seine Dichtergröße urteilen solle:

»Vertraun und Sorge flößen sie zugleich
In meinen Geist, der gern sich unterwirft.«

Mit ähnlichen Gefühlen kam Speckter Ende 1830 nach Rom. Würde er bestehen unter so vielen deutschen Künstlern der verschiedensten Richtungen, die dort lebten? In München und daheim hatte man ihn sehr gelobt. Würde er sich aber auch hier eine Krone, einen Lorbeerkranz holen oder den Verlust seines Selbstgefühls und seines Namens? Erdrückt von Angst, überwältigt ferner durch den Gedanken an all das Große, was er schauen würde, dazu doch wieder in seinen großen Empfindungen beirrt durch den augenblicklichen Verfall des päpstlichen Rom, verbarg er sich erst — wie seltsam klingt es, und wie sehr spricht es doch für ihn — in Rom selbst drei Tage vor Rom. Zunächst hält er sich ganz an den engsten Kreis guter alter Bekannter. Von Meister Cornelius, dessen Lieblingsschüler er war, wird er zwar unendlich gütig aufgenommen, aber auch durch ein Gespräch über Oldach, an dessen Grab in München er vor Kurzem noch schmerzbewegt gestanden, noch trüber gestimmt. Recht wohl wird es ihm erst, als er in das alte bekannte Gesicht des damals zum zweiten Mal in Rom weilenden Milde sieht, dessen Züge ein Heer von Erinnerungen aus seinem Leben wachrufen. Gleichzeitig macht er die persönliche Bekanntschaft seines Duzbruders Rietschel, der auf eine falsche Nachricht von

Speckters Tode Tränen vergossen hatte. Die Fülle schöner Gedanken, die sich dem reichgebildeten und gemütswarmen vierundzwanzigjährigen Hamburger angesichts der Herrlichkeiten Roms einstellen, die Schilderungen des Treibens dort in jener Zeit, besonders auch während der Revolution, seiner Ausflüge und kleiner, teilweise sehr amusanter Erlebnisse, das alles in bezaubernder Sprache vorgetragen, möge, wer sich einen großen Genuß verschaffen will, in dem genannten Buche selbst nachlesen. Hier beschäftigt uns nur, was aus dem Nazarener Speckter in Rom geworden ist, was er uns selbst über seine Entwickelung sagt.

Daß er mit seiner Furcht recht gehabt hat und tatsächlich über der Pflege einer sinn- und gemütreichen Kunst die Technik gründlich vernachlässigt hat, wird ihm in der Fremde zur völligen Gewißheit. Zum vollendeten Ausdruck der Empfindung ist praktische Fertigkeit nicht zu entbehren. Mit Ideen allein können die Künstler nichts Rechtes vollbringen. Blüten nur schütteln ihre Bäume, aber Früchte können sie nicht tragen. »Soll je die Kunst ins Leben wieder treten, so müssen die Künstler ihren Stolz erst lassen und zu Handwerkern sich erniedrigen.« Eine größere Klarheit über die Ausdrucksmittel der Kunst wird dann auch verhüten, daß man von ihr mehr verlangt, als sie leisten kann. Wenn sie so reeller sein wird und wenn sie außerdem zu den Stoffen und Fragen der Gegenwart in nähere Beziehung gebracht ist, wird sie sich wieder einen Weg in das innere Leben der Welt bahnen, nicht mehr zur Kürzung der Langeweile da sein und dem Künstler das Gefühl des Überflüssigseins ersparen. Neue Gegenstände würden z. B. die Revolutionen, in denen die Völker ihr geheiligtes Recht fordern, oder die Cholera bieten. Ich denke mir, in Rethels Werken würde Speckter das verwirklicht gefunden haben, was er sich damals herbeigeträumt. Von seines Herrn und Meisters Cornelius weltfremden, antikisierenden Allegorien will er augenscheinlich nichts mehr wissen.

Was man aber auch malt, fertig stellen muß man es können. Im Schweiße seines Angesichts hat er sich einen ganzen Tag abgemüht, einen Fetzen Fleisch zu malen. Und abends ist er doch nicht zufrieden. Die Harmonie, die das Zwielicht nachträglich erst darüber breitet, zeigt ihm, was fehlt, und darum wischt er alles wieder fort. Manchmal gerät er in die Versuchung, es sich bequemer zu machen. Aber da kommen ihm seine Bilder wie weinende Kinder vor, die für die Gesellschaft, in die sie gehen wollen, mit kläglich rührender Stimme um das beste Sonntagskleid bitten, damit sie nicht von den andern Kindern verlacht werden. Und er ist dann ein weicher Vater, putzt sie, so gut er kann, und doch werden sie nicht schön genug, um dem Tadel

zu entgehen. An anderer Stelle vergleicht er sich mit »dem Vogel, der unterm blauen Frühlingshimmel von Blüte zu Blüte die Zeit verflatterte, und nun kein Nest hat, seine Jungen auszubrüten und zu nähren«.

Alle diese Selbsterkenntnis und Strenge gegen sich ist um so bewunderungswürdiger, als er anerkanntermaßen bei seinem angesehenen und einflußreichen Lehrer in hoher Gunst stand und, ohne sich weiterzuentwickeln, die schönsten Aufträge hätte bekommen können. Aber er ging in seiner Kritik und in seiner Absage an bisherige Freunde noch weiter.

Von einer Darstellung des Übersinnlichen mag er nichts mehr wissen. So bedauert er es auch, daß Overbeck, der seinen Werken so sprudelndes, gesundes, kräftig schönes Leben geben konnte, wenn er wollte, alle Formen- und Farbenfülle als zu materiell verachtet und nur immer von jungfräulichen und geistigen Formen redet. Daß jener den Fiesole und die van Eycks über Raffael stellt, ist ihm höchst ärgerlich, da doch die Schönheit nicht nur eine geistige, sondern auch eine sinnenfällige sein soll. In gleichem Sinne hat in unseren Tagen Professor Wölfflin das allgemeine Urteil zugunsten des Cinquecento zu berichtigen versucht und die Wertschätzung der allerdings gefühlsstärkeren und naiveren Präraffaeliten als übertrieben hingestellt. Im Gefühl, recht zu haben, zankt unser Speckter sogar heftig mit dem älteren Maler, weil dieser die Nachäffung mittelalterlichen Kunstsinnes auch in Architektur und Skulptur verteidigt, und diese »neugotische, sentimentale Clique« mit ihren altdeutschen Malereien und verschnörkelten Bauwerken in Schutz nimmt.

Diese Irrtümer aber rühren nach Speckters Überzeugung hauptsächlich von Overbecks Katholizismus her. Er kennt den Eifer desselben, hat Overbeck doch einmal an ihm selbst Bekehrungsversuche unternommen. Fünf Stunden hat der ältere Maler den jüngeren bearbeitet und zwar furchtbar eifernd und übermenschlich und unheimlich ernst, daß Speckter beinahe überrumpelt worden wäre. Wie gesichert dieser aber innerlich gegen dergleichen Versuchungen war, zeigt sich in dem herben Tadel, den er für eines eben gestorbenen Freundes fixe Idee hat, »die Welt, die Gott geschaffen, zu verachten aus Liebe zum Himmel«. Jener Freund Oldachs, an Melancholie und Hypochondrie gestorben wie schon drei andere Münchener Maler, war »einer von den hochmütig Demütigen, von den egoistisch-christlich Liebenden«. Wer so gesund und selbständig dachte, ließ sich von der weichen, schwächlichen Auffassungs- und Malweise der Nazarener nicht mehr gefangen nehmen. So sehr Speckter die »das unbewanderte Auge hinreißende, rührende

Liebenswürdigkeit« Overbecks noch zu schätzen weiß, so bemerkt er, daß auf dessen für Hamburg gemaltem Altarbild in den Köpfen des Johannes und Jacobus« der große, tiefe Ernst einem zarten aber reinen Gefühl etwas geopfert ist«. Wie kurze Zeit war es erst her, daß ihm selbst das zarte, reine Gefühl über alles gegangen war! Man kommt bei dem Lesen des Buchs aus dem Staunen nicht heraus. Im Juni 1831 sagt unser Hamburger, der für den begabtesten Schüler des Cornelius galt, über die Mängel wie über die Vorzüge dieses in seinen Kreisen sonst doch über alle Kritik erhabenen Mannes so Richtiges, daß wir es heutzutage Wort für Wort unterschreiben können. Am unangenehmsten ist ihm neben unerlaubten Verzeichnungen, das Gesuchte hier und dort, das stillose Durcheinander von dekorativ-symbolischer Großzügigkeit und kleinlicher Naturalistik, sowie die vielfach zu bemerkende innere Leere. Von Cornelius gefragt, ob er eventuell mit einem anderen zusammen an der Decke der Münchener Ludwigskirche Gott Vater mit den neun Chören der Engel und allen Heiligen, alle in kolossalen Figuren malen wolle, äußert er Chateauneuf gegenüber wenig Neigung, darauf einzugehen. Der Teufel, sagt er, oder wer sich sonst zu einer Höllenplage verdammen wolle, möge einen ganzen Himmel voll Heiligen malen. »Ein Kerl sieht ja aus wie der andere in seiner Heiligkeit, denn die Heiligkeit verdunkelt alle Individualität und Charakteristik.« Doch lockt es ihn auch wieder, sich in der Beherrschung großer Räume zu üben, in einem »Stil dem Raume eigen«. Dann müßte man auch sehen, ob sich nicht vielleicht aus den langweiligen Heiligen etwas Kurzweiliges machen ließe. Freilich wäre dann bei den einzelnen ihre Besonderheit d. h. das Unheilige an ihnen zu betonen, denn in der Heiligkeit seien sie alle gleich. Der würdevolle Cornelius hätte gewiß kummervoll sein Haupt verhüllt, wenn er diese Ketzereien seines Lieblings gelesen hätte.

Wie untreu ihm dieser geworden, hätte er aber selbst dann noch nicht ahnen können. Speckter dachte jetzt in Dingen der Technik ganz anders als bisher, hatte z. B. klar erkannt, daß er das Malen zu sehr verschmäht und zu viel auf Idee und Zeichnung gegeben habe. Was jedoch noch viel wichtiger war, er sah sich in den Zauberbann einer heidnischen Welt geraten, in der er täglich neue Wunder und unendliche Seligkeit fand. Mit Wonne lauschte er zur Nachtzeit den Flüsterlauten der allbelebten Natur und am hellerlichten Tage sah er bei Wanderungen durch die Campagna freudetrunken Faune mit ihren Weibern und Kindern fröhlich scherzen. Die Götter aber, die in seinen Träumen mit diesen bocksfüßigen Wesen und mit naiv fröhlichen Menschenkindern als gute Freunde verkehrten, sahen ganz



KIRCHE IN MÖLLN
GEZEICHNET VON FRÄULEIN NANNA VON DER HELLEN



FLET IN BUXTEHUDE
GEZEICHNET VON FRÄULEIN MARIE WOERMANN

anders aus als die Träger philosophischer Allegorien in den Deckengemälden der Münchener Pinakothek. Er bringt es sogar fertig, eine heilige Faunenfamilie zu malen, die man beinahe eine Travestie nennen könnte, indem er zu Gott hofft, »sie in ihrer gesunden, einfach reinen, unbefangenen Freude und Seligkeit rührender und heiliger darzustellen, als so manche kokettierende heilige Familie« seines Jahrhunderts. Raffaels meiste Madonnen seien, meint er, auch nur schöne selige Mütter mit ihrem Kinde. Daß »die Kunst wie die Wahrheit in ihrer göttlich nackten Kinderunschuld schön« ist, dafür hatte die »übersittliche Frackgesellschaft« seiner Zeit kein Verständnis, denn sie zieh ihn zu mehreren Malen der Indecenz.

Auf solche Weise fügt sich der frühere Nazarener jener Kette von Meistern ein, die von Adam Elsheimer bis zu Feuerbach, Böcklin und Thoma reicht. Wie er durch und durch ein ganz anderer geworden, darüber ist er sich durchaus klar. Ein Flammenbad, schreibt er am 8. März 1834, hat ihn von den Banden befreit, in die eine kränkelnde, unmännliche Richtung des unnatürlichen, geschwächten Zeitalters ihn geschmiedet, und die früher zu sprengen seine Brust nicht Kraft genug besaß, obgleich der einschnürende Druck sie fast erstickte.

Konnte Erwin Speckter auch entfernt nicht mit dem Pinsel das wiedergeben, was er innerlich geschaut, dachte er zu viel und schrieb er, möchte man beinahe sagen, zu schön, um gut malen zu können, so verdient doch die Selbstlosigkeit und Kraft, mit der er, auf willig gewährte Lorbeern und materielle Vorteile Verzicht leistend, Irrtümer preisgab und neuen Zielen zustrebte, höchstes Lob. Vielleicht hätte er auch als Maler noch Größeres geleistet, wenn ihn nicht der Tod so plötzlich, am 23. November 1835, also ein Jahr nach der Rückkehr aus Italien, aus ernstester Arbeit abberufen hätte.

EMIL BENEZÉ

EINE NEUE ERWERBUNG DER KUNSTHALLE

Unter den Erwerbungen der Kunsthalle im Jahre 1904 nimmt die eines Hauptwerkes oder wohl des Hauptwerkes von Ph. Otto Runge eine der ersten Stellen ein. Es ist das 1806 entstandene Bildnis seiner Eltern.

Ob es noch vorhanden wäre, konnte lange Zeit zweifelhaft sein. Daß es existiert hatte und eine sehr bedeutende Arbeit war, erwies die Überlieferung. In Runges gesammelten Schriften finden sich ausführliche Angaben. Das Bild selbst wird beschrieben, und es werden die Vorstudien erwähnt, eine Ölskizze, die im Besitz eines Urenkels noch vorhanden und im zweiten Bande des »Bildnisses in Hamburg« von mir veröffentlicht ist, eine Tuschzeichnung auf braunem Papier, die ich leider ebensowenig mehr nachweisen konnte wie die Studie zu dem Ausblick auf den Peenefluß als Hintergrund des Bildes. Bei der Erwähnung dieser Studien führt der Bruder wichtige Äußerungen des Künstlers an. Über die Farbenskizze habe er seinem Bruder Daniel geschrieben: »Es ist sehr beruhigend, in der Skizze das Ganze zusammen zu haben, und ich werde mir ins Künftige bei bedeutenden Sachen immer eine in Öl machen.« In mehreren Briefen habe er seine Freude ausgedrückt, in jenem Bilde doch viel gelernt zu haben. Nun, da er es fertig habe, sähe er wohl, worin er sich geirrt habe, und wie er es künftig machen solle. — Nach der großen Anstrengung fühlt er eine Last von sich genommen. »Mir geht eine Freude auf, schreibt er, wenn ich mir vorstelle, daß ich nun auf einige Zeit vom Porträt erlöst bin. Ich will mich nicht wieder damit abgeben, so Bildnisse in ganzer Figur zu malen, es ist doch unzweckmäßig. Wenigstens für meine Wirksamkeit. Bloße Köpfe und Brustbilder zu malen, würde gewiß oft sehr zur Sache gehören.«

Aus dem Briefwechsel Runges gehört zu diesen Nachrichten über das 1806 in Wolgast gemalte Bildnis eine sehr wichtige Äußerung des Greifswalder Professors Schildener, der im Anschluß an eine Kritik des Bildes etwas wie eine erste Theorie des Pleinair entwickelt.

Als Dokument über dies Bildnis besitzt die Kunsthalle eine Umrißzeichnung,

die Philipp Otto Runges Sohn Siegismund, der Bildhauer, bei einem Besuch bei den Verwandten des Vaters aufgenommen hat. Es ist der beste Beweis, wie stark das Bild die folgende Generation noch angezogen hat.

Aber wo war es geblieben? Nach dem Tode der Eltern hatte es der Bruder David in Mecklenburg erhalten. Darüber hinaus fehlten die Nachrichten.

Als ich vor einigen Jahren in Greifswald für den Hochschulkursus an der Universität einige Vorlesungen hielt, benutzte ich die Gelegenheit, von Runge und diesem Hauptwerke zu sprechen und bat um eine Nachricht, falls einem der Hörer der Verbleib des Bildes bekannt sein sollte. Es war mir bekannt, daß Nachkommen in Mecklenburg und Pommern ansässig waren.

Zu meiner großen Freude erhielt ich bald darauf einen Brief mit der Photographie des Bildes, daß sich bei einem Neffen Runges in Pommern befinden sollte.

Bei der nächsten Gelegenheit fuhr ich hin.

Als wir, von der Bahn kommend, uns dem Gutshof näherten, fielen mir die neuen Wirtschaftsgebäude auf, und auf meine Frage wurde mir geantwortet, es sei alles vor nicht langer Zeit abgebrannt, nur das Herrenhaus nicht, das Bild sei erhalten geblieben.

Die Familie ließ das große Bild, das im nicht sehr hellen Saal nur undeutlich zu sehen war, von der Wand nehmen und ins Licht rücken.

Da hatte ich das Werk endlich vor mir, nach dessen Anblick ich mich so lange gesehnt hatte.

Selten hatte mich der erste Eindruck eines Kunstwerkes bewegt wie dieser. Die Erscheinung der beiden Eltern, die Arm in Arm an einem Schauer entlang über den Hof schreiten und in ruhigem Gruß — der Vater hält grüßend Stock und Hut in der Hand — hat eine monumentale Wucht und Größe, die wohl auf keinem deutschen Staffeleibild der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts erreicht ist. Man fühlt unmittelbar die Unerbittlichkeit, mit der der Künstler gerungen hat, um das auszudrücken. Zwei Enkelkinder sind vorausgesprungen und haben vor einer Feuerlilie Halt gemacht. Das ältere wendet sich fragend zu den Großeltern, das jüngere streckt in der unbeholfenen Anmut des kleinen Kindes, das noch nicht sicher auf den Beinen steht, die Hände nach der Blume aus. Die Blume erfüllt allein sein Sinnen und Trachten, die ganze Welt umher ist ihm erloschen.

Ganz hell und sonnig breitet sich das Stückchen Flußlandschaft jenseit der Planke aus mit dem hellen Licht auf Wasser, Schiffen, Ufergrün und Wolkenrändern. Die Farbe ist weich und stark, wie damals nur Runge Farbe verstand. Der schwarze

Atlasmantel der Mutter über dem nilfarbenen Seidenkleid, der rostbraune Rock des Vaters gegen den oxydblauen Fensterladen, das fleischfarbene Kleid des kleinsten Kindes neben dem kalten Blaugrün der Blätter der Feuerlilie, das gab Klänge, über die in jener Zeit nur Runge Herr war.

Und dieses Meisterwerk stand als ein rein deutsches Gebilde da. Weder Italien, Frankreich noch England hatten daran den geringsten Anteil. So wenig wie an den übrigen Werken Runges. Es war etwas darin, das auf das Beste in Thoma und die Bemühungen Kalckreuths vorauswies.

Daß wir alles daran setzen mußten, es für die Kunsthalle zu gewinnen, stand mir vom ersten Augenblick an fest.

Es war nicht leicht. Das Erbstück gehörte als Familiengut sechzehn lebenden Geschwistern, die weit zerstreut saßen und zum Teil sehr wohlhabend waren. Ein Marktwert ließ sich für dieses aus allem Üblichen herausfallende Werk eines großen, lange verkannten Künstlers nicht angeben.

Es gelang, die Besitzer durch mündliche Aussprache und einen in Umlauf gesetzten Brief zu überzeugen, daß sie es dem Ruhm ihres Oheims schuldig wären, dieses sein Hauptwerk in einer öffentlichen Sammlung unserm Volke nicht länger zu entziehen, und daß die Kunsthalle die nächste Anwartschaft habe, da sie den vergessenen Meister ans Licht gezogen und aufs neue in die deutsche Kunstgeschichte eingeführt hätte. In der Kunsthalle allein würde dies Bild, umgeben von einem Dutzend anderer Gemälde des Meisters, die wir nach und nach zurück gewonnen hätten, in seiner Bedeutung gewürdigt werden können. Nur innerhalb dieses Bilderkreises wäre es, erklärt und erklärend, an seinem richtigen Platz.

Nach einigem Hin und Her wurde die Vereinbarung getroffen, daß das Bild der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle angestellt werden sollte.

Im letzen Augenblick wäre es uns dann beinahe doch noch entgangen. Ein Bruder des Besitzers, der bei Berlin lebt, hatte in dem Gedanken, daß es an einem Ort aufbewahrt würde, wo die Familie es leichter zugänglich fände, das Bild der Nationalgalerie angeboten, und die Direktion, die schon längst den Wunsch gehegt, ein Bild Runges zu besitzen, hatte die Absicht, es zu erwerben, kund gegeben. Aber diese Gefahr konnte beschworen werden.

Bald darauf habe ich es in der Nationalgalerie, der es auf einen Mehrheitsbeschluß der Geschwister schon eingesandt war, bei Gelegenheit der Eröffnung des Kaiser Friedrich Museums Hans Thoma zeigen können, der sich beim ersten Anblick für das Werk begeisterte. Er hatte über Tisch zwischen Herrn v. Tschudi und

mir den Namen Runge nennen hören und sich gleich sehr gespannt erkundigt, ob es Bilder von ihm gäbe. Er hätte mit großer Aufmerksamkeit wieder und wieder gelesen, was Goethe in der Farbenlehre von Runges Äußerungen anführt, und hätte sich dabei gefragt, wie wohl die Bilder aussehen möchten, die Runge gemalt hätte, und ob sie wohl in ihrer Art so neu und gut wären wie das, was Runge über Farbe geschrieben hätte. Als ich Thoma vor das Bildnis führte und ihm erzählte, was wir von Runge an Bildern und Handzeichnungen besäßen, meinte er, dafür wäre ihm eine Reise von Karlsruhe nach Hamburg nicht zu weit. Er freute sich an dem Bilde, wie nur ein Künstler sich freuen kann und mit lebhafter Teilnahme ließ er sich erzählen, daß vor einigen von Runges Bildern in Hamburg immer wieder der Name Thoma genannt würde.

Außer einigen andern Forschern wie unserm Landsmann Prof. A. Goldschmidt und Direktor Eisenmann aus Kassel, die meine Auffassung über die Bedeutung des Bildes und seinen Rang in der deutschen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts teilten, konnte ich das Bild auch dem Generaldirektor der Berliner Museen Dr. Schöne zeigen, der sich schon lange für Runge interessiert hatte.

Auch er fühlte sich wie alle andern mächtig angezogen und er meinte, man klage in allen Kunstgeschichten, daß um die Wende des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts die künstlerische Tradition des Rokoko aufgegeben sei. Aber was hätte wohl ein Künstler, der solches zum Ausdruck bringen wollte, mit der Tradition des Rokoko beginnen sollen? Er mußte von vorn anfangen.

Wenn wir dies Bildnis nun in der Kunsthalle neben den andern Werken des Meisters, die seit einem Jahrzehnt vereinigt worden sind, ausstellen, so wird durch diese Zusammenfassung erst klar, was Ph. Otto Runge vorschwebte, und was er erreicht hat. Wären diese wenigen Bilder über viele Galerien und Privatsammlungen zerstreut, so würden wir ihm schwerlich ganz gerecht werden können.

Für die lebende Kunst ist Runge noch keineswegs historisiert. Die führenden deutschen Meister sind gerade dabei, im Bildnis an dem Punkt wieder anzuknüpfen, wo Runge die Palette aus der Hand legen mußte. Auch sie suchen nun nicht mehr wie Lenbach, im Bildnis einen Vorwand, Erinnerungen an alte Meister zu erwecken oder wie so viele Nachfolger der französischen Impressionisten, eine Gelegenheit, Farben- und Lichtstudien zu machen; unsere Liebermann, Kalkreuth, Uhde, um nur die ersten besten derer zu nennen, die vorangehen, wollen alle Mittel, die die Kunst der letzten dreißig Jahre sich erobert hat, anwenden, um das Menschliche auszudrücken und Monumentalität zu erringen. ALFRED LICHTWARK

PROFESSOR LINDES LÜNEBURGER HEIDE

Es ist wohl überflüssig, das wertvolle Buch noch zu empfehlen, das alle kennen werden, weil es in aller Händen ist. Aber in unserm Jahrbuch muß ein Ausdruck der Freude gestattet sein, daß es da ist und wirkt.

Solche Bücher sind selten in Deutschland.

Der es geschrieben und zugleich illustriert hat, ist ein Gelehrter, der die wissenschaftliche Methode seines Fachs auf ein neues Gebiet anwendet, für das es eine Methode der wissenschaftlichen Behandlung noch nicht gab. Mit allen Mitteln ausgerüstet, sich zu unterrichten und den erbeuteten Stoff kritisch zu sondern und zu verarbeiten, hat er doch keinerlei akademische Scheuklappen vor den Augen und sucht seine herzliche Teilnahme, seine Liebe zu seinem Gegenstande nicht zu verbergen, ohne doch auf ihr zu verweilen oder sie besonders auszudrücken. Aber sie erwärmt und durchdringt alles. Professor Linde hat keinen Text zu seinen Bildern geschrieben noch Bilder zu seinem Text aufgenommen. Er hat beide Aufgaben selbständig angepackt und unabhängig von einander gelöst. Nur so konnte ein solches Buch wachsen.

Der Text ist eine unendlich anregende Einführung in den geographischen Zusammenhang, den geologischen Charakter, die Geschichte, die Volkskunde des Landstrichs. Er sagt alles, ohne ein Wort zuviel zu brauchen. Gerade diese Zurückhaltung berührt sehr wohltuend.

In den Illustrationen nach des Verfassers Aufnahmen erkennt man denselben künstlerischen Geist. Ich habe das Buch einigen unserer bedeutendsten deutschen Künstlern gebracht. Sie brauchten nur einen Blick auf die Bilder zu werfen, um sofort gefesselt zu sein, und sie pflegten nur schwer zu begreifen, daß der Mann, der diese Aufnahmen gemacht, nicht von Beruf Maler sei. Durch die Bilder gewannen sie sofort Vertrauen und lasen den Text mit derselben Teilname.

Unter den Liebhaberphotographen nimmt Professor Linde allein durch diese Aufnahmen eine der ersten Stellen ein, und die Gruppe seiner Hamburger Genossen kann stolz auf ihn sein. Gerade ein Jahrzehnt ist vergangen, seit in Hamburg der Anstoß zu einer künstlerischen Erneuerung der Photographie gegeben ist.

Hätten wir mehr solche Bücher! Noch fehlt uns eins dieser Art über Hamburg, über Altona, über die Städte und Landstrecken der Unterelbe. Hoffentlich hat sich Professor Linde schon ein neues Gebiet für eine ähnliche Arbeit ausgesucht.

Der Einfluß, den Lindes Heidebuch ausgeübt hat, obwohl es erst seit wenigen Monaten herausgegeben ist, läßt sich schon überall spüren. In den Städten am Rand der Heide wird es bald kaum jemand mehr geben, der es nicht gelesen hätte, und es wird uns eine neue Jugend erziehen helfen. LICHTWARK



KOPF DER GERECHTIGKEIT
VOM ALTEN HAMBURGER RATHAUS



BRUNNENFRIES, MUSEUM HAMBURGISCHER ALTERTÜMER
GEZEICHNET VON FRAU DR. FITZLER

EIN NEUES DEUTSCHES GARTENBUCH

Es beginnt zu tagen: aus den Kreisen der deutschen Landschaftsgärtner, die bisher als die geschworenen Feinde jedes Bestrebens auftraten, unserer verfahrenen Gärtnerei — Gartenkunst gab es nur noch überaus selten in Deutschland — vorwärts zu helfen, löst sich ein einzelner Erster heraus und schreibt unter dem Titel: Deutsche Gartengestaltung und deutsche Kunst ein Buch, das jedem, der sich über den Stand der Dinge orientieren will, aufs wärmste empfohlen werden kann. Camillo Carl Schneider heißt der Verfasser.

Für Hamburg ist es jetzt besonders wichtig, weil wir ja vor der Aufgabe stehen, einen Park anzulegen, und weil die Gefahr durchaus nicht ausgeschlossen ist, daß die im Prinzip schon unterlegene Landschaftsgärtnerei, die noch in den Behörden und im Publikum hingebende Freunde hat, als ihr letztes Werk unsern neuen Park hinstellen könnte.

Ich weiß, wie schwer es ist, mit irgend welchen Gründen der Vernunft gegen die bestehende Vorliebe für die sogenannte englische Gartenkunst anzukämpfen.

Aber wie die Dinge bei uns liegen, müssen wir, die wir vorläufig als Minorität die Rückkehr einer strengeren künstlerischen Anlage im Sinne haben — nicht zuletzt auch aus Gründen der praktischen Brauchbarkeit —, von denen, die irgendwo mitzubestimmen haben, eins verlangen: daß sie in diesem wichtigen Moment, der auf lange Zeit ein großes Schicksal bestimmt, nichts entscheiden nach ihrem augenblicklichen Gefühl oder Geschmack, mögen sie von deren Gültigkeit noch so stark überzeugt sein. Sondern daß sie sich umtun und fragen, was sagen heute

die führenden Künstler und die Fortgeschrittensten der Fachleute über die nächste Zukunft des Gartenstils aus.

Die Frage kann nicht vom Standpunkt des heute in Hamburg waltenden Geschmacks, nicht einmal von dem in Deutschland herrschenden beantwortet werden. In all diesen Dingen haben wir Deutsche lange noch nicht die Führung.

Wie weit wir in Deutschland sind, lehrt Schneiders Buch. Für den, der sich unterrichten will, ist vor allem der Abschnitt über die Gartengestaltung der letzten Jahrzehnte wichtig. Hier lernt er, wenn er noch nichts darüber erfahren, die Hohlheit, die Ideenlosigkeit und Kunstverlassenheit der herrschenden Schule durch das immerhin noch sehr milde Urteil eines Fachmannes kennen.

Ich habe seit Jahren auf die herrschenden Übelstände hingewiesen und wiederholt den Wunsch ausgesprochen, daß unsere Kunstzeitschriften uns mit dem größten Teil des Kunstgewerbes verschonen, das jetzt törichterweise ihre Spalten überschwemmt, und dafür eine ständige Rubrik für Gartenkunst und die bürgerliche Baukunst einfügen möchten.

Schon in diesem Herbst geht der Wunsch in Erfüllung. Bruckmanns Kunstzeitschrift wird eine Abteilung für Gartenkunst einrichten, und Camillo Carl Schneider ist zum Leiter berufen.

Aus den Vorverhandlungen kann ich verraten, daß sich dies Unternehmen auf die Seite des regelmäßigen Gartens schlagen wird. LICHTWARK





PRÜGELEI
SILHOUETTE AUS RUNGES KINDERJAHREN

NEUE SILHOUETTEN VON PH. O. RUNGE

In Runges Entwicklung spielt die Silhouette eine große Rolle. Von seiner Kindheit an hat er viele Jahre nur die Silhouette gehabt, um seiner künstlerischen Empfindung Ausdruck zu geben, und man fühlt es all seinen Bildern an, daß er in der Konzeption von der Silhoutte ausgeht. Nicht zum Nachteil seiner Kunst.

Bisher kannten wir zwei Sammlungen Rungescher Silhouetten. Die eine, große dekorative Pflanzenformen, stammt aus dem Besitz des Malers Herterich, eines Freundes der Speckter. Diese soll nach einer Angabe in Runges Leben für einen Fries über der Tapete bestimmt gewesen sein. Die andere Sammlung, zarte kleine Naturstudien, habe ich in der Hamburgischen Liebhaberbibliothek veröffentlicht, und obwohl das Werk nicht im Buchhandel erschienen ist, ist es längst vergriffen.

Diese beiden Silhouettenfolgen stammen aus der reifen Zeit des Künstlers. Von den figürlichen Darstellungen, über die uns Nachrichten erhalten sind, war jede Spur verschwunden.

Auch von den Silhouetten aus Runges Kinderzeit hatte sich nichts mehr finden lassen.

Plötzlich sind wir nun in den Besitz einer größeren Anzahl dieser frühen Arbeiten gelangt.

Bei den Nachforschungen über Verbleib von Runges Werken in der weitverzweigten Familie erfuhr ich, daß Frau Berlin in Friedland noch Silhouetten aufbewahren sollte.

Auf eine Anfrage erhielten wir nicht nur die Bestätigung der Nachricht sondern als Geschenk die ganze Sammlung. Dazu noch einen Fenstervorsatz mit Silhouetten, einem Blumenstrauß, den Runge noch selber aufgeklebt hatte, das einzige derartige Werk, das auf uns gekommen scheint.

Als wir nun diese wichtigen Dokumente in der Kunsthalle studierten, stellte sich heraus, daß eine Sammlung loser weißer Silhouetten, die uns durch das Vermächtnis von Herrn Dr. Schleiden und Frau, geb. Speckter, zugefallen war, und über deren Ursprung keine Angabe vorlag, von Runge stammte. Es waren zweifellos dieselben Menschen und Tiere nachgebildet. Damit ist die Kunsthalle unvermutet in den Besitz einer größeren Sammlung von Arbeiten aus einer Entwicklungsepoche des Künstlers gekommen, von der wir sonst nur literarische Nachrichten besaßen.

* * *

Wenn Runge selber oder sein Bruder uns über die Schulter sehen könnten, würden wir zu jeder Szene, jeder Figur, jedem Tier einen Kommentar hören. Beim ersten Anblick haben wir den Eindruck, diese Menschen waren dem Kinde persönlich bekannt, sein scharfes Auge hat sie in ihren charakteristischen Stellungen und Bewegungen erfaßt, in dramatischen Szenen belauscht. Diese Hunde aus den Nachbarhäusern waren seine Spielgefährten. Er kannte ihre Namen und alle ihre Eigenheiten. Anderes hat er nur im Geist gesehen, wie die Szenen aus dem alten Testament, eine Hinrichtung mit dem Schwert, die Bilder zum Reinecke Voß. Und noch anderes stammt aus Bildern oder Vignetten und ist von ihm in die einzige Kunstsprache übersetzt, die er kannte. Wenn Frau Dr. Schleiden noch lebte, würde sie wohl aus der Überlieferung des Speckterschen Hauses manches wissen. Aber nun sind alle Augen geschlossen, die noch hätten erklären können, was wir sehen, und wir sind auf das angewiesen, was die Dinge selber sagen. Es ist viel aber nicht alles.

Mensch und Tier, das sind die Wesen, für die das Kind so lebendige Teilnahme hat, daß es seine Übungen regelmäßig mit ihrer Darstellung beginnt.

Es kennt keine Schwierigkeit und macht sich gleich an die äußersten Probleme, ohne zu ahnen, daß er an das letzte der Kunst rührt.

Kain stürzt fliehend davon, der Mond steht am Himmel, und die gewaltige Hand Gottes langt aus der Wolke und packt den ersten Mörder beim Rockzipfel.



DISPUT
SILHOUETTE AUS RUNGES KINDERJAHREN

Goliath mit der Klunker am Hute lacht breitmäulig auf den Knirps David hinab, der sich in den Nacken wirft, um die Schleuder zu schwingen. — Der Henker hat dem Verbrecher den Kopf abgeschlagen, den sein Knecht vom Boden aufhebt. Noch zuckt der Enthauptete mit dem Bein. — Der Lehrer sitzt mit drei Jungen am Tisch und liest ihnen vor. Zwei sind eingeschlafen, der dritte, scheinbar eifrig zuhörend, sticht unter dem Tisch seinen schlafenden Kameraden ins Bein. — Häufig

kehrt die Darstellung zweier Menschen wieder, die einander im Gespräch gegenüberstehen. Darunter ist eine besonders lebendig ausgefallen. Der Sprechende beugt sich zurück und weist mit ausgestrecktem Zeigefinger nach oben. Der Lauschende steht gebeugt und erhebt abwehrend die Hand. — Ein Reiter, stolz, dick und behäbig reitet an einer zerlumpten Bettlerfamilie vorüber, die am Wege sitzt. — Ein Herr gibt einem zerlumpten Bettler, der sich, auf seinen Stock gestützt, kaum noch aufrecht halten kann, ein Almosen in den Hut. Mächtig interessiert den Jungen eine Prügelszene. Ein Knabe läuft springend mit Geige und Fiedelbogen davon. Es sieht aus, als habe er sie eben geschenkt bekommen. — Eine Hausfrau debattiert mit einer Gemüsehändlerin, ausgezeichnet als ein Stück schnell gepackten Lebens. Dazu noch viele Einzelfiguren, ein buckliger Mann, eine bucklige Frau und ein Bauer, der im Laufen von einer Wurst abbeißt. Dann eine Reihe Bildnisse, offenbar aus freier Hand geschnitten.

Mit derselben Schärfe beobachtet der Junge das Tierleben.

Zwei breite Friese schildern Szenen aus dem Reinecke Voß. Die Gerichtsszene mit dem thronenden Löwenpaar und den klagenden Tieren — die Löwen haben als Vorbild wohl eins der bekannten Schilder von Bäckerherbergen gehabt — erscheint weniger lebendig als die Erzählung der Szene, wo der Fuchs den Bären zum Honig führt und den Keil aus dem gespalteten Baumstamm zieht, in dem sich der Bär fängt. Wie der Fuchs, den Keil zwischen den Pfoten, sich aufrichtet und mit krummem Hals auf den Bären hinabsieht, während sein Schwanz das Gleichgewicht einstellt, das ist von packender Überzeugungskraft.

Unter den vom Knaben selbst noch aufgeklebten Tierstücken findet sich eine allerliebste Szene, ein Hund, der mit zurückgelegtem Kopf und erhobener Pfote zum Mond hinaufsieht. Der Mond schwebt oben zwischen Streifen- und Haufengewölk auf dem dunkeln Grund. Wer ihn einen Augenblick ansieht, glaubt Licht und den ganzen Himmel zu fühlen.

Zu dem Hund gibt es noch eine packende Variante. Hier heult er, auf die vorgeschobenen Vorderfüße gestützt mit zurückgelegtem Kopf. Aber der Mond fehlt. Immer wieder hat den Knaben ein fetter Köter belustigt, der sich schwerfällig bewegt, mühselig zu laufen versucht oder keuchend vor Anstrengung mit hängender Zunge am Boden liegt, ganz ungerührt von den Bemühungen eines jungen Hundes, der mit ihm spielen möchte. — Einmal jagt ein großer Köter einem kleinen den Knochen ab. Sehr fein ist die ornamentale Linie des Windspiels gesehen, das fröstelnd den Hinterleib einzieht.

Katzen werden im Lauf beobachtet, verfolgen Vögel, spielen miteinander oder stehen mit gekrümmtem Rücken vor einem Gegner.



Pferde und Reiter spielen in der Phantasie des Knaben natürlich eine große Rolle, aber er kennt die großen Tiere nicht so genau wie die Hunde. Auch Hirsche schneidet er nach Vorstellungen, die er aus Bildern gewonnen hat.

Was er zu Hause und auf der Straße sieht, packt er mit raschem Griff in

allem, was Charakter gibt. Und mit dem Material an Lebensäußerungen, das er durch stetige Beobachtung gesammelt hat, weiß er die Geschehnisse zu gestalten, die nur in seiner Phantasie leben.

Was uns geblieben, ist ein magerer Rest. Der Tracht nach stammt es aus dem Ende der achtziger und dem Anfang der neunziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts, einiges ist vielleicht gegen das Jahr 1800 entstanden.

Wir wissen, daß Runge auch als reifer Künstler in Hamburg noch vielfach figürliche Silhouetten geschnitten hat. Am meisten zu beklagen ist der Verlust eines Bilderbuchs in Silhouetten, das er seinem kleinen Sohne angefertigt hat. Hätten wir es, so würde wohl unser Volk darin ein nationales Bilderbuch besitzen. Denn Runge war, wenn einer, der Mann dazu, ein solches Bilderbuch für seinen Sohn mit allem auszustatten, was ein Kinderherz entzücken kann. Wüßten wir es nicht aus den Silhouetten seiner Kinderzeit, so könnten wir aus seinen späteren Kinderbildnissen schließen, daß er das Kind verstanden hat. Wenn man sie ansieht, fragt man sich, ob vor ihm überhaupt schon das Kind ausgedrückt worden ist.

ALFRED LICHTWARK



DER BETTLER
SILHOUETTE AUS RUNGES KINDERJAHREN

DAS MUSEUM FÜR HAMBURGISCHE GESCHICHTE

Man darf nicht glauben, daß das Museum für hamburgische Geschichte nicht volkstümlich wäre. Trotz der überaus ungünstigen Unterbringung in den Kellergewölben unter der Stadtbibliothek, wo man sich an trüben Tagen nur bei künstlicher Beleuchtung zurechtfinden kann, hat die Sammlung eine sehr hohe Besucherzahl, mit die höchste der Hamburger Museen, 150—200 am Tag durchschnittlich. Und da der Fremdenbesuch in dem wenig bekannten Museum wohl ziemlich ganz zu streichen ist, kommen für die Besucherzahl nur Ansässige in Anschlag.

Es verdient aufmerksame Beachtung, daß der Besuch so hoch und so gleichmäßig ist. Worin kann die Ursache gesucht werden, wenn nicht in der Teilnahme an allem, was die Vaterstadt angeht?

Man darf sich billig darüber wundern, daß sie bei uns noch so lebendig ist, denn sie erhält eigentlich nicht allzuviel Nahrung. Daß ein Augsburger, ein Nürnberger, ein Dresdner, ein Berliner sich für die Geschichte seiner Vaterstadt interessiert, läßt sich leichter begreifen, denn die ganze Stadt redet zu ihm von einer großen Vergangenheit und mahnt auf Schritt und Tritt an einzelne, in der Phantasie lebende Menschen. Unsere Stadt spricht nur von dem ewigen Wechsel der äußern Umstände.

Und doch ist die lebhafte Teilnahme da für alles, was von der hamburgischen Vergangenheit spricht.

Der Staat tut für die Pflege dieser Gesinnung eigentlich nichts. Er unterstützt wohl die Sammlung hamburgischer Altertümer, aber er hat darüber hinaus noch keinen Ehrgeiz für dieses Museum gezeigt, das in gewissem Zusammenhang sein wichtigstes genannt werden darf, denn es ist vor allen andern berufen, Liebe und Hingebung zu wecken, Einsicht und Verständnis für die Lebensbedingungen unseres Staatswesens zu verbreiten und jede Anhänglichkeit zu stärken.

Daß diese Empfindungen im Herzen des Einzelnen die Wurzeln alles Guten sind, das bei uns geschehen könnte, geschehen müßte, wird kaum viel bedacht. Es ist nicht zuviel gesagt, daß die Pflege der Sammlung hamburgischer Altertümer



FRIES ÜBER DEM KAMIN AUS DEM HAUSE REICHENSTRASZE 39 AUS DEM JAHRE 1599

zu den politischen Angelegenheiten unseres Staatswesens gehört.

Eine reiche, gut aufgestellte Sammlung, die den Laien in das geschichtliche Leben der Stadt einführt, würde sofort eine unbegrenzte Volkstümlichkeit haben.

Das vorhandene, vielfach verpackte und zerstreute Material genügt völlig, um die Gedanken an eine umfassendere Aufstellung zu rechtfertigen. Hamburg würde staunen, daß es über einen so reichen Besitz verfügt. Wenige haben eine Ahnung davon.

Und wären alle die schönen Dinge aufgestellt und zugänglich, so würden sie einen Magnet bilden, der in Hamburg und für Hamburg wichtige Dinge erhielte, die nun zerstreut werden, und würde, was noch an Schätzen verborgen liegt, aus dem Versteck herauslocken. In wenigen Jahrzehnten könnte es, obwohl so vieles versäumt werden mußte, immer noch eins der anziehendsten Ortsmuseen sein.

Die Mitglieder der Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde haben in diesem Jahr vielfach in unserm hamburgischen Altertümermuseum gezeichnet. Eine Auswahl der Aufnahmen sind in unserm Jahrbuch verwendet worden.

Besonders haben sie bei dieser Gelegenheit beklagt, daß keine Möglichkeit vorhanden, die sämtlichen sechsundzwanzig Dioramen von Suhr aufzustellen, die auch für die Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts von großem Werte sind.

LICHTWARK

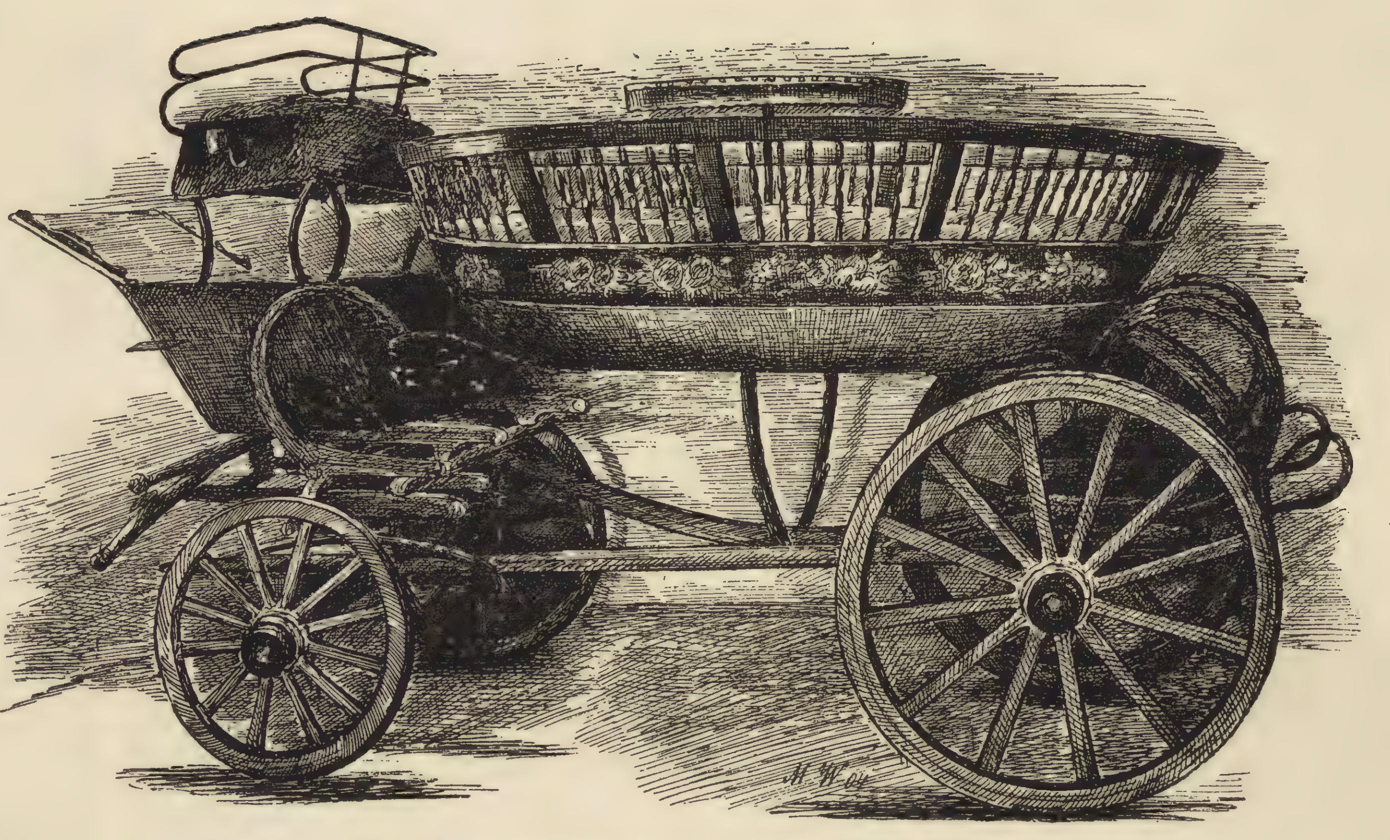


HÄUSER IN BUXTEHUDE
GEZEICHNET VON FRÄULEIN CLARA DÖRKEN

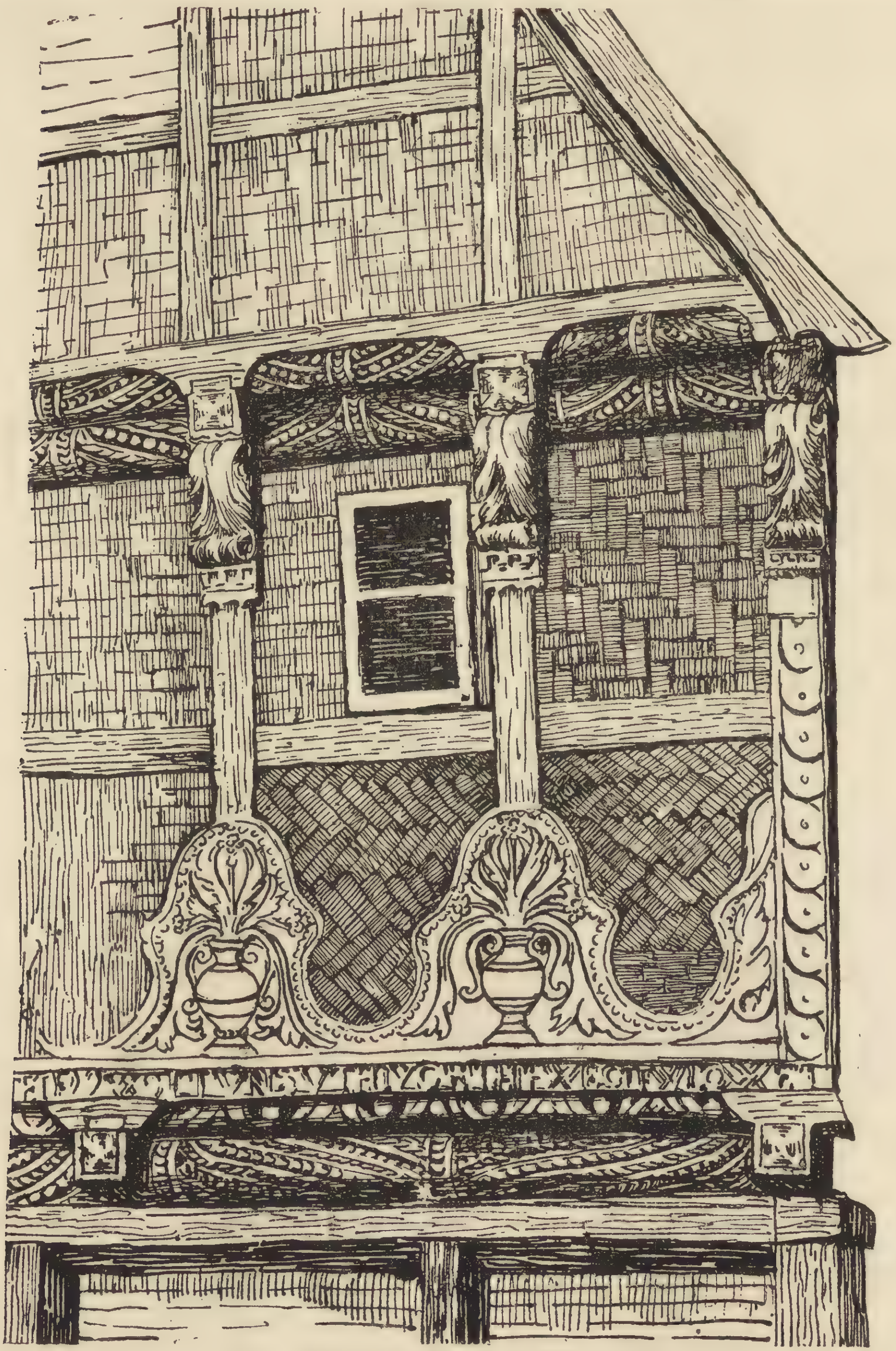
DER EIERWAGEN

In der Sammlung hamburgischer Altertümer steht ein Wagen, der einem untergegangenen Zustande der hamburgischen Gesellschaft entstammt. Um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts waren die Hamburger ein sehr viel vergnüglicheres und lebenslustigeres Volk als heute. Sie hatten an der Natur der Hamburger hügeligen Umgebung eben erst ein romantisches Vergnügen empfinden gelernt, während sie bis dahin die flacheren Partien der Marsch bevorzugt hatten. Da es keine Eisenbahnen, Omnibus- und Straßenbahnverbindungen gab, wurde eine Anzahl neuer Wagentypen mit besonderer Rücksicht auf Landpartien erfunden oder — wohl in Anlehnung an englische Vorbilder — weiterentwickelt. Es war, das muß im Zusammenhange erwähnt werden, dieselbe Zeit, in der auch das moderne Mobiliar entstand.

Eine der sonderbarsten Formen von Ausflugswagen besitzt die Sammlung hamburgischer Altertümer, den Eierwagen. Die Sitze sind in einem Oval geordnet. In der Mitte befindet sich ein fester Tisch für Picknicks und vielleicht für eins der sehr beliebten Kartenspiele. Die Gesellschaft von damals huldigte dem Kartenspiel viel mehr als heute, wo die gebildeten Leute, die imstande sind, sich zu unterhalten, es nicht mehr zu den unumgänglichen geselligen Vergnügungen zählen.



EIERWAGEN, MUSEUM HAMBURGISCHER ALTERTÜMER
GEZEICHNET VON FRÄULEIN MARIE WOERMANN



TEIL EINES HAUSES IN BUXTEHUDE
GEZEICHNET VON FRÄULEIN MARIE KORTMANN

KUNSTSCHAFFEN UND KUNSTBESITZ

Ob es möglich ist, Kunstwerke hervorzubringen hängt nicht in erster Linie vom Vorhandensein künstlerischer Begabungen ab.

Gäben diese den Ausschlag, so müßten überall, wo Menschen aus schöpferisch veranlagter Rasse wohnen, zu jeder Zeit Kunstwerke entstehen können.

Daß dies nicht der Fall ist, lehrt ein Blick über Länder und Zeiten. Es gibt weite Gebiete, in denen Millionen Menschen aus edelster Rasse hausen, und wo doch kein Bild, keine Statue, kein Gedicht, keine Partitur wächst. Im engern Vaterland haben wir Punkte wie Berlin, München, Düsseldorf mit fieberhafter Produktion, daneben große und reiche Städte und weite, gesegnete Landstrecken ohne jegliche Kunst und Literatur. Und jenseit unserer Grenzen gibt es ungeheure Länder, von unserer Rasse bewohnt und doch völlig ohne Kunstschaffen. Dies gilt namentlich von den jüngeren Kolonialländern.

Dasselbe Schauspiel bietet ein Blick über die wechselnden Zeiten. Es gibt Zeitalter, in denen ein Hochwald den Boden deckt, der kurz vorher und bald nachher kahl und öde daliegt, höchstens von Heide und Gestrüpp verhüllt. Um 1510 hatten wir in Deutschland Maler und Bildhauer höchster Macht, dreißig Jahre später gab es deutsche Kunst in ihrem Sinne nicht mehr.

Die Ursachen dieser Erscheinung lassen sich zum Teil nachweisen. Daß es in Sibirien noch keine Entwicklung der künstlerischen Talente geben kann, ist leicht einzusehen. Wird dort ein Mensch mit gewaltiger Lebensenergie geboren, so findet er auf dem neuen Boden ein so unermeßliches Gebiet der Betätigung im praktischen Leben und so wenig Bedürfnis für die Äußerungen künstlerischen Vermögens, daß seine Kraft sich den nächstliegenden Aufgaben zuwenden muß, er wird Kaufmann, Bergbauer, Ingenieur. Für Kunst gibt es noch keine Möglichkeit. Schwieriger ist es, die Ursachen zu bezeichnen, weshalb in einem Volke, das große Kunst schon hervorgebracht hat, der Schaffenstrieb einschlafen kann. Man möchte an die Erfahrung des Landwirts denken, der auf demselben Acker nicht auf die Dauer dieselbe Frucht ziehen kann.

Wie viele reiche deutsche Städte leben noch unter dem Gesetz von Sibirien?

* * *

Es scheint, als ob die Physiologen recht haben, die das Vorhandensein einer besonderen Art der Begabung leugnen und als angeboren nur die Schöpferkraft ansehen, die in einem Zeitalter bildende Kunst, in einem andern Wissenschaft, in einem dritten Politik hervorbringt oder Krieg, Handel oder Industrie organisiert. Wohin die angeborene Kraft sich wendet, wird danach von den äußeren Umständen bedingt.

Daß es so mit der bildenden Kunst bestellt ist, unterliegt wohl keinem Zweifel.

Ob Kunstwerke möglich sind und begehrt werden, und wer sie begehrt, wird vom Zustande der Gesellschaft bestimmt.

Ein Jägervolk, ein Hirtenvolk, ein Volk von Ackerbauern haben für Kunst keinen Bedarf. Sie entsteht erst in der Stadt. Ihre Voraussetzung ist die Entwicklung des Handwerks und die Teilung der Arbeit. Der Jäger, der Hirt, der Bauer können künstlerische Anlagen wohl als Dilettanten ausüben aber nicht entwickeln. Dazu bedarf es der geistigen Reibung in der Enge des städtischen Lebens. Es gibt nur städtische Kunst, selbst heute noch. Vielleicht, daß sich das jetzt ändern wird, wo die neuen Verkehrsmittel die Entfernungen aufheben.

Im städtischen Gemeinwesen war der erste Besitzer und Pfleger der Kunst der Priester, der dem Heiligtum vorstand. Er blieb es lange auf dem Platz, nachdem neben ihm andere Mächte aufgestanden und vergangen waren, in Europa bis zur französischen Revolution.

Bis zu diesem Zeitpunkt war die Kirche die Hüterin aller lebenden Kunst. Sie baute ihre Kirchen in dem Baustil, der der neueste war. Die modernsten Bildhauer meißelten ihre Gottes- und Heiligengestalten, der Maler der neuesten Richtung malte ihre Decken und Wände und stellte seine frischesten Bilder auf ihre Altäre. Die Entwicklung der Kunst vollzog sich am und im Heiligtum.

Es ist ein seltsames und nachdenkliches Zeichen, daß seit der französischen Revolution die Kirche begonnen hat, sich von der lebenden Kunst zurückzuziehen. Sie will die Künstler nicht mehr voranführen sondern bemüht sich, sie in alte Zeiten zurückzuleiten. Sie baut ihre Heiligtümer im Stil der Romantik, der Gotik. Sie läßt die Wände und Altäre in der Formen- und Farbensprache einer längst vergangenen Zeit ausmalen, und der Bildhauer, der für sie schafft, muß sich bemühen, die Modellierung und die Faltengebung mittelalterlicher Vorfahren zu studieren und nachzuahmen. Für die lebendige Kunst zählt die Kirche heute nicht mehr. Sie ist ihr vielmehr feindlich geworden, weil sie den Archaismus fordert von den Architekten, Malern und Bildhauern, die ihr dienen.

Das ist für diese Künstler ein ungeheures Hemmnis, denn die seelische Unfreiheit in der sie schaffen, lähmt ihre besten Kräfte und macht sie, wie jede Nachahmung, im tiefsten Grunde unfruchtbar. Zahllose künstlerische Kräfte wurden und werden heute noch für das Bedürfnis der Kirche in der Formensprache vergangener Epochen erzogen. Von der eigentlich großen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts ist dagegen im Dienst der Kirche überaus wenig entstanden, und von den höchsten Kunstwerken des neunzehnten Jahrhunderts besitzt die Kirche fast nichts.

Die protestantische Kirche als solche ist mit der bildenden Kunst nie ein so inniges Verhältnis eingegangen wie die katholische und hat im neunzehnten Jahrhundert keinen stärkeren Anteil an der lebendigen großen Kunst als die katholische.

Unserer Kunst ging eins der wertvollsten Gebiete verloren, als sie aus der Kirche weichen mußte. Die meisten und die bedeutendsten Kunstwerke des Mittelalters und der Renaissancezeit sind im Dienst der Religion entstanden. Die von der Kirche getragene Kunst besaß Eigenschaften, die später unter der Herrschaft anderer Mächte verloren gingen.

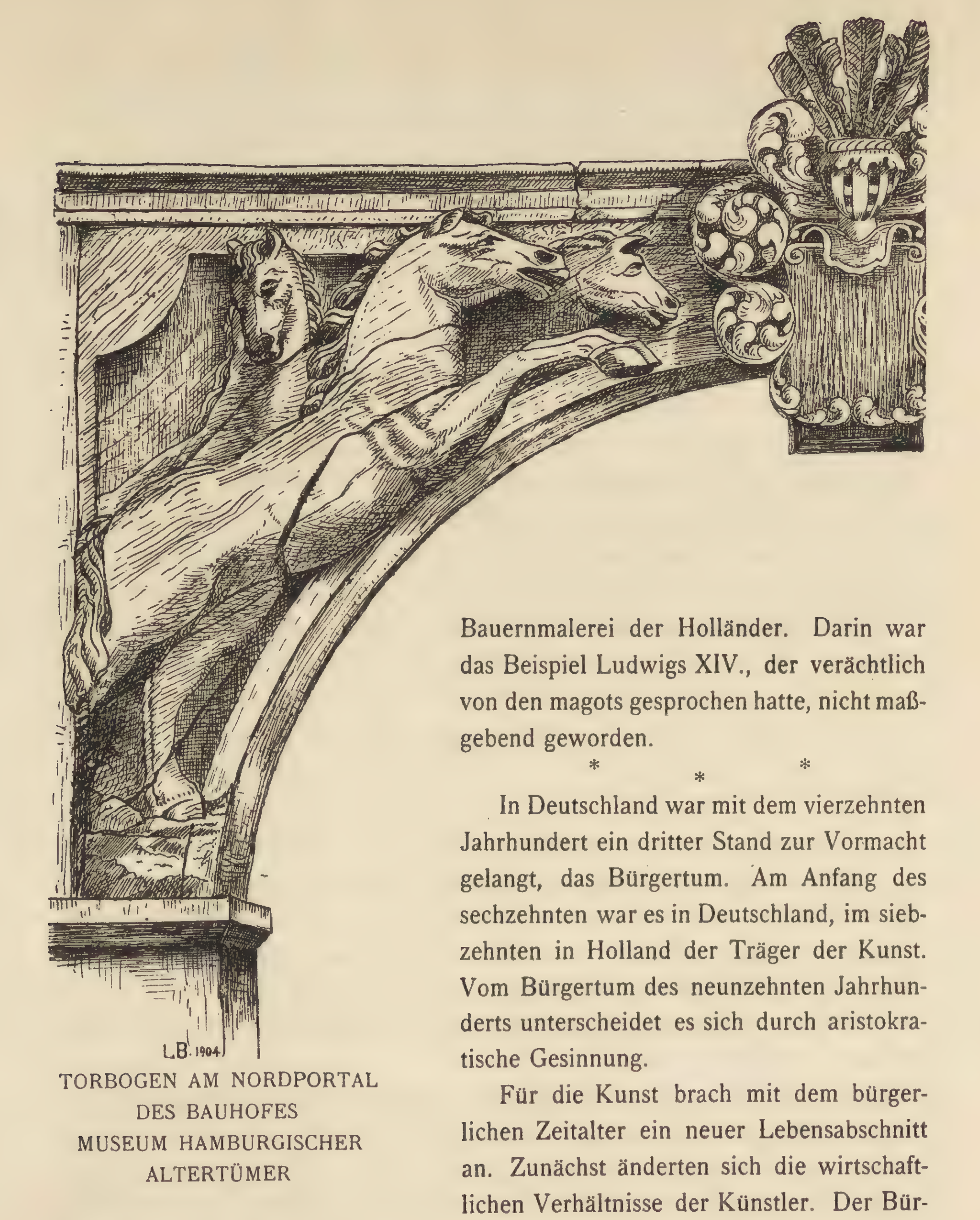
* * *

Vom zwölften Jahrhundert ab erhob sich als Schützer der Kunst und als Besitzer von Kunstwerken neben dem Priester der Fürst. Zuweilen vereinigten sich beide in einer Person, so bei den Päpsten in Rom und bei den geistlichen Kurfürsten und den reichsunmittelbaren deutschen Fürstbischöfen in Bamberg, Würzburg, Mainz, Trier, Köln, Münster, deren Residenzen kleine Rome wurden.

Auch der Fürst verlangte ein Höchstes an Leistung. Aber die Kunst, die in der Kirche die Taten Gottes und der Heiligen zu schildern gehabt hatte, war im Palast angewiesen, das Leben des Fürsten auszudrücken. Diese fürstliche Kunst begann vom sechzehnten Jahrhundert an die Führung zu übernehmen. Im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert hat sie dann die religiöse Kunst in ihren Bann gezogen. Die Kunst, die von der Kirche gepflegt wurde, nahm höfische Formen an.

Fürst und Adel sammelten obendrein im größten Stil. Fast alle bedeutenden Tafelbilder der Meister des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts sind einmal in fürstlichem Besitz gewesen. Die großen Staatsgalerien Europas bilden den letzten Niederschlag davon.

Was der Fürst für seine Galerie suchte, war Qualität. Im übrigen erwies er sich als völlig vorurteilsfrei. Er nahm in seine Sammlung auf, was es irgendwo in der Welt Gutes gegeben hatte, die Heiligenmalerei der Italiener so gut wie die


LB. 1904

TORBOGEN AM NORDPORTAL
DES BAUHOFES
MUSEUM HAMBURGISCHER
ALTERTÜMER

Bauernmalerei der Holländer. Darin war das Beispiel Ludwigs XIV., der verächtlich von den magots gesprochen hatte, nicht maßgebend geworden.

* * *

In Deutschland war mit dem vierzehnten Jahrhundert ein dritter Stand zur Vormacht gelangt, das Bürgertum. Am Anfang des sechzehnten war es in Deutschland, im siebzehnten in Holland der Träger der Kunst. Vom Bürgertum des neunzehnten Jahrhunderts unterscheidet es sich durch aristokratische Gesinnung.

Für die Kunst brach mit dem bürgerlichen Zeitalter ein neuer Lebensabschnitt an. Zunächst änderten sich die wirtschaftlichen Verhältnisse der Künstler. Der Bürger hatte nicht das Bedürfnis Originale zu besitzen, wie die Kirche oder der Fürst. Er hatte keine Paläste zu schmücken, selten einmal ein Rathaus, und in protestantischen Ländern, dem eigentlichen Sitz des Bürgertums, fiel der Schmuck der Kirchen weg. In Deutschland waren deshalb schon im fünfzehnten Jahrhundert die Künstler gezwungen, nach Techniken zu suchen, die ihre Kunst in die Häuser brachten. Fast um dieselbe Stunde wurden der Holzschnitt, der Kupferstich und der Buchdruck von Deutschen erfunden oder entwickelt. Der Holzschnitt, der von demselben Kunstwerk durch den Druck auf der Buchdruckerpresse tausende

von Exemplaren herzustellen ermöglicht, ist so recht die Technik für die Kunst unter dem Bürgertum. Albrecht Dürer hat seine Erfindungen in Form von Holzschnitten und Kupferstichen in die Welt gehen lassen, während Raffael zur selben Zeit die Stanzen des Vatikan und seine Madonnenbilder malte.

* * *

Nun erst vom Standpunkt der bürgerlichen Kunst aus läßt sich deutlich erkennen, was unter jedem ihrer Hauptpatrone von der Kunst an Leistungen gefordert war, unter welchen äußern Bedingungen sie geschaffen wurden und zu welchem Zweck.

Unter dem Priester hatte sie das Heiligtum zu bauen und zu schmücken. Die Malerei hatte es nur mit den höchsten Dingen zu tun. Was sie gestaltete, hatte in der Phantasie des ganzen Volkes schon gelebt als Heilsgeschichte, als Legende, als Mythus. Sie redete nicht von unbekannten sondern von lauter bekannten Dingen, brauchte nach keinem Stoff zu suchen sondern nur die Form zu finden oder vielmehr abzuwandeln. Alle Leidenschaften hatte sie auszudrücken, wie sie in den Legenden vorkommen, unendliche Geschichten hatte sie zu erzählen, und die Menschen mußte sie so schön bilden, wie sie es vermochte, denn sie standen vor der Seele des Volkes wie der Königssohn und die Königstochter des Märchens.

Der Künstler wußte, wenn er für das Heiligtum arbeitete, genau, wohin sein Bild kommen sollte. Er erdachte es für die Form, Größe und Beleuchtung der Wand, für die er es malte, er kannte und studierte sorgfältig den Platz, den sein Altarbild schmücken sollte. Dasselbe galt vom Bildhauer. Die Kunst war nach modernen Begriffen äußerlich ganz unfrei. Der Stoff wurde dem Künstler gegeben, der Raum genau zugemessen.

Dies blieb in den äußern Grundlagen unter den Fürsten unverändert. Der Raum war gegeben, der Stoff wurde vorgeschrieben. Aber der Künstler war noch gebundener. Die biblischen Stoffe und Legenden hatte er in sich getragen, so lange er denken konnte, sie gehörten ihm zu eigen wie allen Volksgenossen. Dagegen mußte er die Mythologien, die die Decken der Paläste schmücken sollten, die Allegorien und die geschichtlichen Ereignisse, die er an den Wänden darstellen sollte, erst erdenken oder lernen. Und allen diesen Stoffen fehlt das Rührende, Erhebende, Erschütternde, was die religiösen Stoffe hatten. Es fehlten oder waren sehr selten die tragischen Akzente, das Dämonische und Furchtbare. Die Kunst verlor an Umfang, Ernst und an bewegender Macht. Sie gewann alle die Eigenschaften, die das Hofleben am Menschen entwickelt, die Anmut, Grazie, Würde, Vornehmheit.

Und während unter dem Priester die Kunst noch in der Hauptsache eine Blüte örtlicher Entwicklung gewesen war, wurde sie unter dem Fürsten, der sie nahm, wo er sie vorfand und sich, wenn er in Deutschland wohnte, ohne viel zu wählen Franzosen, Italiener oder Holländer kommen ließ, international.

Vom Priester wie vom Fürsten war der Künstler abhängig. Er mußte ausführen, was ihm aufgetragen wurde. Das scheint ein Hemmnis, in der Tat sind jedoch viele der höchsten Kunstwerke, die wir kennen, als Aufträge entstanden. Man tut gut, nicht zu vergessen, daß der Priester und der Fürst in künstlerischen Dingen erfahren und in der Regel noch wohlberatene Kenner waren, die der Künstler durchaus nicht als Schwachköpfe und Nullen behandeln durfte.

Seine Stellung änderte sich unter dem Bürger. Er wurde ganz frei. Er konnte, wenn er nicht gerade einen Rathaussaal auszumalen, oder als Bildnismaler einen Auftrag auszuführen hatte, machen, was er wollte. Und er konnte, wenn die Zeiten schlecht waren, verkommen oder verhungern und hat von dieser Freiheit nach Herzenslust Gebrauch gemacht.

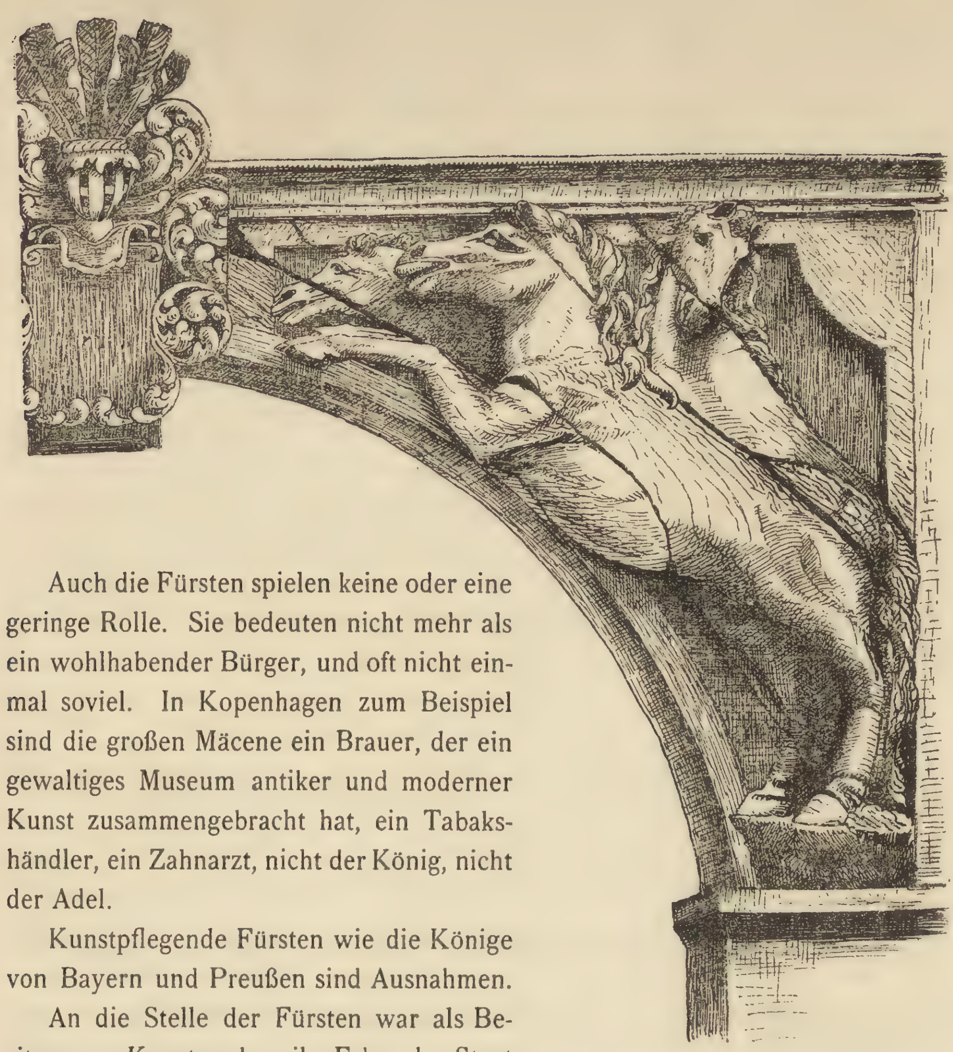
In dieser Freiheit hat nun aber der Genius die Möglichkeit gefunden, von jedem Zwang, von jeder Kontrolle, die der Priester oder der Fürst ausübten, befreit, sich zum erstenmal aus tiefstem Herzensgrunde auszusprechen. Dürer in seinem Marienleben und seinen Passionen, Holbein in seinem Totentanz, Rembrandt in seinen Radierungen haben der Kunst das Gebiet des Ergreifenden und Erschütternden, des Stimmungsvollen und Innigen, des Ahnenden und Sehnsüchtigen, des Phantastischen und Wilden erst eigentlich erobert. Weder die priesterliche Kunst noch die höfische hatten Raum dafür. Für sie stand das Dekorative so hoch, daß alles andere sich ihm einfügen mußte und unmöglich wurde, soweit es nicht darin aufging. In der bürgerlichen Kultur ging dieses dekorative Element der Kunst verloren.

* * *

Damit haben wir in großen Zügen die Besitzer von Kunstwerken vor der französischen Revolution überblickt.

Wer hat nun im neunzehnten Jahrhundert bis auf unsere Tage die Kunstwerke gekauft oder bestellt und welcher Art waren sie?

Nicht die Kirche. Sie hat ungeheuer viel gebaut, hat dem Maler und Bildhauer Aufträge gegeben, mehr als zuvor, aber sie hat damit noch keine Kunst besessen, weil die Kräfte, die für sie tätig waren, nicht imstande waren, Kunst zu schaffen.



Auch die Fürsten spielen keine oder eine geringe Rolle. Sie bedeuten nicht mehr als ein wohlhabender Bürger, und oft nicht einmal soviel. In Kopenhagen zum Beispiel sind die großen Mäcene ein Brauer, der ein gewaltiges Museum antiker und moderner Kunst zusammengebracht hat, ein Tabakshändler, ein Zahnarzt, nicht der König, nicht der Adel.

Kunstpflegende Fürsten wie die Könige von Bayern und Preußen sind Ausnahmen.

An die Stelle der Fürsten war als Besitzer von Kunstwerken ihr Erbe, der Staat getreten. Er kauft Bilder für seine Museen, bestelltWandbilder,bautVerwaltungspaläste, errichtet Denkmäler.

TORBOGEN AM NORDPORTAL
DES BAUHOFES
MUSEUM HAMBURGISCHER
ALTERTÜMER

Aber es ist ein großer Unterschied in seinem Kunstbesitz gegen die fürstliche Zeit. Während der Fürst darauf aus war, die tüchtigsten Künstler an sich zu ziehen, weiß der Staat sie nur ausnahmsweise zu finden, denn er ist unpersönlich. Wir haben es tausendmal erlebt, daß die Kommissionen, die er einsetzt, Gelegenheiten verpassen, und es kam im ganzen mehr zufällig vor, daß sie sie benutzten.

Die besten Bilder, die im neunzehnten Jahrhundert gemalt wurden, sind nur ganz vereinzelt einmal geradenwegs in den Besitz des Staates gelangt. Der Staat wird mit ungeheuren Mitteln künftig erwerben müssen, was er im neunzehnten Jahrhundert mit dem Fuß beiseite gestoßen hat. Ich spreche natürlich nur von der lebenden Kunst.

Zum Staat gehören eigentlich auch die Gesellschaften und Vereine, die dem

öffentlichen Wesen dienen. Sie haben im ganzen wenig für Kunst geleistet, aber bei gutem Willen oft sehr viel geschadet, weil sie nicht anders konnten als die Mittelmäßigkeit, die ihrer Bildung entsprach, zu fördern.

Die Gesinnung und das Bedürfnis des Bürgertums haben im neunzehnten Jahrhundert nicht ausgeglichen, was der Künstler am Priester und König verloren hatte. Nur ganz vereinzelte hatten Bedürfnis nach Kunst. Eigentliche Aufgaben im alten haben weder das Bürgertum noch seine Vertreter, Stadt und Staat, gestellt. Wo ein Museum bestand, hat es die Entstehung von Kunstwerken nicht veranlaßt, sondern nur gesammelt, was von selbst entstand, und lange Zeit in erster Linie das Mittelmäßige.

* * *

So konnte der Künstler sich vollständig von allen Verbindungen mit dem realen Bedürfnis lösen. Er schuf nicht mehr für die Kirche, nicht mehr für den Fürstenpalast, nicht mehr fürs Bürgerhaus und Rathaus, überhaupt nicht mehr für konkrete Zwecke, sondern nur noch für abstrakte: das Museum, die Ausstellung und den Kunsthändler.

Diese drei spielen in der letzten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts die ausschlaggebende Rolle. Sie waren Kirche und Palast, Priester und Fürst für den Künstler. Schon bei den Holländern im siebzehnten Jahrhundert haben diese Zustände vorgespuckt. Aber es lag eine wesentlich verschiedene Stimmung zugrunde: das ganze Volk war von einer leidenschaftlichen Liebe zur Malerei erfüllt. Davon zeigte sich im 19. Jahrhundert keine Spur.

Aber welch ein Abstand gegen die realen Zustände früherer Zeiten. Keiner, der ein Bild malte, wußte mehr, in welchen Raum es kommen würde. Er mußte es malen, daß es überall paßte. Das Museum des 19. Jahrhunderts hat freilich keinen Künstler wesentlich beeinflußt oder gar erdrückt. Es spielte im ganzen eine völlig passive Rolle, die jedoch nicht notwendig in seiner Natur liegt. Die Ausstellung dagegen hat sich zu einer Geißel des Künstlertums ausgebildet. Sie besitzt das Kunstwerk nur kurze Zeit, sie gewährt ihm keinen bestimmten Raum. Aber sie verlangt vom Künstler mehr als Priester und König jemals fordern durften. Für die kurzen Monate ihrer Dauer müssen die besten sich ihr lebelang ausmergeln, und ihr demokratisches Prinzip verleiht einer solchen Überfülle von Auchkünstlern und Scheinkünstlern einen Vorwand zur Existenz,

daß man wünschen möchte, das ganze Ausstellungswesen könnte durch einen Volksbeschluß abgeschafft werden.

* * *

Der Kunsthändler aber ist, wie die Ausstellung, auf vielen Gebieten ein unumschränkterer Herrscher, als jemals Priester und König gewesen waren. Man kennt die Kontrakte, die er in schweren Stunden des Kampfes selbst den Größten abrang. Im guten und bösen war er allmächtig. Wann ist es jemals möglich gewesen, daß ein weitblickender kühner Kunsthändler wie Durand-Ruel in Paris einfach alles oder nahezu alles erworben hätte, was eine ganze Schule von Künstlern in einem Zeitraum von dreißig Jahren geschaffen hat?

Für den künstlerischen Genius sind diese Zustände oft genug verhängnisvoll geworden. Er hat nie so einsam dagestanden wie in dieser Zeit, einsam und erhaben dem Unverstand der Masse gegenüber. Viele Charakterzüge des modernen Künstlers erklären sich daraus. Er konnte nicht dienen, weil es den Herren nicht mehr gab, und nun philosophierte er, daß kein Künstler dienen dürfe, und das Ergebnis war das berühmte l'art pour l'art. Kunst geht euch nichts an, riefen sie der Masse zu, Kunst ist nur für die Künstler.

Das ist heute noch der eingestandene Standpunkt vieler der Besten. Andere haben dem Herrn gedient, der da war, und sie sind eines Sklaven Sklave geworden.

* * *

Und welch ungeheuren materiellen Aufwand treiben wir, um diese Zustände zu erzeugen und zu erhalten. Soviele Millionen, wie die staatlichen und städtischen Budgets im Deutschen Reich für falsche Erziehung und falschen Besitz enthalten, so viel vergeudete Volkskraft.

Im Privatleben geht es nicht viel anders, nur daß die Summen ins Unwahrscheinliche anschwellen.

Um sich eine Vorstellung davon zu machen, braucht man nur irgend ein Gebiet zu prüfen, zum Beispiel das der Bildnismalerei.

Auch sie hat keinen Herrn, auch sie hat keinen Anschluß, und sie lebt in unserer deutschen Kunst auf der Schattenseite. Wir haben keine deutsche Bildnismalerei, nur einzelne sehr wenige deutsche Bildnismaler, die gezählt werden dürfen.

Und nicht nur, daß bei uns die künstlerisch wirklich Leistungsfähigen sehr dünn gesäet sind. Es fehlt an Mittelgut und sogar an einem tüchtigen Handwerkertum. Es gibt zahlreiche deutsche Städte von 3—500000 Einwohnern und darüber,

in denen überhaupt nicht ein einziger Bildnismaler von seiner Kunst leben kann, höchstens eine oder zwei Damen. Diese Tatsache, die sich mit Namen belegen läßt, hat etwas Entsetzliches. Seit vielen hundert Jahren ist eine solche tiefe Barbarei in einem alten Kulturlande zum ersten Male zu beobachten. Wenn irgend ein Merkmal die Verkommenheit der künstlerischen Gesinnung, die Abwesenheit jedes ernsten Bedürfnisses zu bezeichnen geeignet ist, so ist es diese.

Für unsere Kunst und für unsere Künstler haben wir es schmerzlich zu beklagen, daß dem so ist.

Denn wohl noch niemals wäre einem Künstlergeschlecht der feste Boden des Bildnisses so nötig gewesen wie heute.

So trostlos es um die Pflege des künstlerischen Bildnisses in Deutschland bestellt ist, so ungeheuer hoch ist die Summe, die alljährlich vom deutschen Volk für das Bildnis ausgegeben wird in der Photographie. Eine Statistik liegt nicht vor, aber es sind hunderte von Millionen. Eine Stadt von drei- bis fünfhunderttausend Einwohnern pflegt rund hundert wohlhabende Photographen zu haben, deren jeder ein Einkommen besitzt, wie es so sicher und so groß nur sehr wenigen, wirklich zählbaren deutschen Künstlern beschieden ist. Ich glaube nicht, daß es in Deutschland so viele Künstler gibt, die d u r c h i h r e K u n s t in auskömmlichen Verhältnissen leben wie es Photographen in einer beliebigen deutschen Großstadt gelingt. Nun gibt es aber Photographen in guten Verhältnissen bis in die Kleinstädte und Dörfer hinab. Und für jeden Photographen könnte es einen Künstler geben; denn was für Bildnisphotographie aufgewandt wird, gebührt eigentlich der Kunst. Die Millionen, die regelmäßig jedes Jahr in jeder deutschen Großstadt für die Photographie da sind, haben weder Athen, Venedig, Nürnberg, Amsterdam zur Zeit ihrer höchsten Blüte jährlich und regelmäßig für große Kunst aufgewandt. Man weise irgendwo in Deutschland eine Stadt nach, die es dauernd dazu gebracht hätte, hundert Künstler gleichzeitig in Wohlstand zu erhalten.

Nun kommt aber hinzu, daß diese hunderte von Millionen nicht nur umsonst verpufft werden, denn es wird durch sie absolut kein Wert erzeugt, sondern daß die so alle Begriffe übersteigenden Kapitalien, in jedem Jahrzehnt vielleicht ein paar Milliarden, lediglich zur Verderbung des Geschmacks dienen.

Denn im Verhältnis zum Photographen erst offenbart sich der ganze Tiefstand des künstlerischen Empfindens in unserm Volk. Fragt man den Photographen, so wird er gestehen, daß er, was ihn anlangt, viel lieber geschmackvoll und künstlerisch arbeiten möchte. Aber das Publikum verträgt es nicht.

Dies photographische Bildnis ist heute der eigentliche Kunstbesitz unseres deutschen Volkes. Für diesen Besitz hat es Milliarden geopfert und wird es weitere Milliarden hergeben. Es ist in den meisten Häusern das einzige, was an Kunst erinnert, und seine Macht reicht von der Stube des Hausknechts im Keller bis zur Dachkammer des Dienstmädchens.

Nun wird obendrein kein Kunstwerk so oft, so genau, so mit Hingebung und Liebe betrachtet, wie diese elende Bildnisphotographie der Freundin, des Freundes, der Eltern und Geschwister und des eigenen Ichs. Und was diese Bildnisse enthalten, dringt in die Gesinnung ein. So lange wir diese Bildnisphotographie haben, können wir keine künstlerische Bildnismalerei erwarten, weil die Gesinnung fehlt, die sie tragen soll. Das letzte Jahrzehnt hat zum Glück schon einen Ansatz zur Besserung gebracht, aber wieviel ist noch zu tun?

* * *

Daß wir in diese Zustände hineingeboren sind, ist unser Unglück, nicht unsere Schuld. Mitschuldig werden wir erst, wenn wir darin verharren.

DIE GRAPHISCHE AUSSTELLUNG DER GESELLSCHAFT HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE IM JAHRE 1903

Die Ausstellung ist vom 28. November 1903 bis zum 31. Januar 1904, also 65 Tage geöffnet gewesen, von denen 13 Tage Sonn- oder Festtage waren. Der Eintrittspreis betrug an den ersten beiden Sonntagen und an den Nachmittagen der Sonnabende Mk. 1, an den übrigen Sonntagen und an den Festtagen 20 Pfg., an den Wochentagen 50 Pfg. Schulklassen wurden gegen Entrichtung von 10 Pfg. für die Person zugelassen.

Es sind gelöst worden

541 Karten... ... ... zu Mk. 1,—
2136 » ... ... » » 0,50
4196 » ... ... » » 0,20 und 0,10.

An Dauerkarten zu Mk. 2 sind 240 Stück verkauft.

Der Katalog, dessen Herstellung Mk. 1135 gekostet hat, wurde, um eine weite Verbreitung seines instruktiven Inhalts zu ermöglichen, zu dem billigen Preise von 30 Pfg. verkauft. 1336 Exemplare sind abgesetzt. Da die in den Katalog aufgenommenen Annoncen nur Mk. 190 einbrachten, hat das Katalogkonto einen Verlust von Mk. 545 ergeben.

Das Verkaufsergebnis war ein sehr günstiges.

Den größten Einzelankauf hat die Kunsthalle selbst gemacht; sie hat 88 Blätter zum Preise von etwa Mk. 3300 erworben. Außerdem sind 701 Blätter zu einem Gesamtpreise von Mk. 18 457,50 verkauft.

Um einen Überblick darüber zu gewinnen, ob der Zweck der Ausstellung, die Lust am Sammeln zu beleben, erreicht ist, haben wir festgestellt, wie sich die verkauften Blätter ihrer Zahl nach unter die einzelnen Käufer verteilen.

Das Ergebnis ist das Folgende:

Es haben gekauft:

	je	zum Gesamtpreis von Mk.	Durchschnittspreis des einzelnen Blattes Mk.
109 Personen	1 Blatt	2246,—	20,60
40 »	2 »	2010,50	25,13
16 »	3 »	1797,—	37,50
13 »	4 »	1289,—	24,86
8 »	5 »	1052,—	26,30
3 »	6 »	501,—	27,83
3 »	7 »	456,—	21,71
3 »	8 »	976,—	40,66
3 »	9 »	801,—	29,65
2 »	10 »	392,—	19,60
1 »	11 »	216,—	19,64
3 »	13 »	1398,—	35,85
1 »	15 »	417,50	27,83
2 »	17 »	676,50	19,90
2 »	20 »	1435,50	35,88
1 »	21 »	676,—	32,20
1 »	22 »	845,—	38,40
1 »	36 »	1272,50	35,32

Mit ganz wenigen Ausnahmen waren die Käufer Bewohner Hamburgs und seiner unmittelbaren Nachbarstädte.

Von Instituten haben außer der Kunsthalle gekauft

das Kunstgewerbemuseum

7 Blatt zu Mk. 191,

das Kupferstichkabinett zu Dresden

13 Blatt zu Mk. 253,

das Kestner-Museum zu Hannover

8 Blatt zu Mk. 292.

Unter den verkauften Blättern sind 204, also 25 %, welche von hamburgischen Künstlern herrühren.

173 Blätter sind verkauft, deren Preis den Betrag von Mk. 10 nicht übersteigt.

Unter denjenigen Personen, welche eine größere Anzahl von Blättern erworben haben, findet sich eine Reihe von Namen, welche bisher nicht als Sammler bekannt waren. Es ist anzunehmen, daß ihr Interesse durch die Ausstellung auf die Werke der Griffelkunst gelenkt ist. Die Verkaufslisten ergeben ferner, daß vielfach Personen beim ersten Besuch mit dem Ankauf nur eines Blattes begonnen und dann bei wiederholtem Besuch fernere Erwerbungen gemacht haben.

Diese Ergebnisse beweisen, daß der Zweck der Ausstellung erreicht ist. Das wird dadurch bestätigt, daß in der auf die Ausstellung folgenden Zeit die Kunsthändler eine erhebliche Zunahme ihres Absatzes festgestellt haben. Verschiedene von ihnen haben ausdrücklich erklärt, daß sie nie zuvor soviel Werke der Griffelkunst verkauft hätten, und anerkannt, daß die Ausstellung, weit entfernt, ihrem Interesse zu schaden, es gefördert habe.

Die Zahl derjenigen Personen, welche nur ein Blatt erworben haben, im Vergleich mit dem Durchschnittspreis dieser Blätter beweist, daß namentlich auch in den Kreisen, welche nicht die Mittel zu größeren Ankäufen besitzen, das Bedürfnis nach dem Besitz eines Kunstwerkes verbreitet ist. Es dürfte nicht unwichtig sein, daß diesen Kreisen durch die Ausstellung Anstoß und Gelegenheit gegeben ist, das Bedürfnis durch den Erwerb guter Sachen zu befriedigen.

Zum Schluß möge bemerkt sein, daß finanziell die Ausstellung einen Fehlbetrag von Mk. 632 ergeben hat, und infolgedessen die Zeichner des Mk. 5 500 betragenden Garantiefonds zur Zahlung von etwas mehr als 10 % der von ihnen gezeichneten Summe herangezogen werden mußten.

DIE AUSSTELLUNGSLEITUNG
SCHIEFLER, ALS VORSITZENDER

MITGLIEDERVERZEICHNIS DER GESELLSCHAFT HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE

EHRENVORSITZENDER

Se. Magnifizenz Herr Bürgermeister Dr. Burchard

EHRENMITGLIEDER

Fräulein Ebba Tesdorpf
Frau Marie Zacharias

VORSTAND

Vorsitzender:
Herr Ed. Lorenz-Meyer
Vorsitzende:
Frau Marie Zacharias
Schriftführer:
Herr Landrichter Schiefler
Stellvertretender Schriftführer:
Herr Professor Hans Brauneck
Kassenführerin:
Fräulein Emma Roosen

PRÜFUNGSKOMMISSION

Vorsitzender:
Herr Ed. Lorenz-Meyer
Mitglieder:
Frau Marie Zacharias
Herr Oberlandesgerichtsrat Dr. Brandis
Frau Dr. Engel Reimers
Frau Generalkonsul Bohlen
Herr Professor Dr. Lichtwark

ORDENTLICHE MITGLIEDER

Frau Albers-Schönberg
Frau Erdwin Amsinck
Herr Carl Andresen, Blankenese
Fräulein Sylvia Becker
Herr Generalkonsul Ed. Behrens
Herr Theodor Behrens
Herr Gustav Binder
Herr Dr. S. Blohm
Herr Otto Blohm
Frau Otto Blohm
Herr Oberlandesgerichtsrat Blumenbach
Frau Oberlandesgerichtsrat Blumenbach
Herr H. D. Boehme
Frau Generalkonsul Bohlen
Herr Oberlandesgerichtsrat Dr. Otto Brandis
Frau Oberlandesgerichtsrat Dr. Brandis
Herr Dr. G. T. Brandis
Frau Dr. G. T. Brandis
Fräulein Maria Brandis
Herr Professor Hans Brauneck
Herr Major Fritz Bronsart von Schellendorff, Berlin
Frau Veronika Bronsart von Schellendorff, Berlin
Fräulein Bodild Bronsart von Schellendorff
Herr Dr. A. W. Burchard
Fräulein M. Busse
Fräulein Clara Dörken
Herr Ernst Dossmann, Magdeburg
Fräulein Emma Droege
Herr Otto Embden
Frau Otto Embden
Frau Dr. Engel Reimers
Herr Architekt Julius Faulwasser
Fräulein Erna Ferber
Fräulein Paula Fischer
Herr Dr. Fitzler
Frau Dr. Fitzler
Frau Professor Fritsch
Herr Oberlandesgerichtsrat Funke
Frau Oberlandesgerichtsrat Funke
Frau Elisabeth Gleisner, geb. Stoltz
Herr Adolf Glüenstein
Frau Dr. Emmy Götze
Herr Bernt Grönvold, Berlin
Frau Lili Hadenfeldt
Herr Dr. Hallier
Frau Theodor Hampe
Herr W. Hane
Herr L. Hansing
Fräulein Nanna von der Hellen
Frau Dr. Rudolf Hertz
Fräulein Johanna Hirsch
Fräulein Marie Hirsch
Herr Architekt Janda
Herr Heinrich Kaemmerer, Forsthaus Heimfelderholz b. Harburg
Herr Ernst Kalkmann
Fräulein Kaumann
Frau Melanie Kayser, geb. Hertz, Blankenese
Frau M. Kochen, geb. Kaemmerer
Herr Amtsrichter Dr. Knauer
Fräulein M. Kortmann
Frau Oberst v. Krause
Herr Dr. O. Krebs
Frau R. C. Krogmann
Frau Dr. Kümmell
Herr Victor Lappenberg
Fräulein Mathilde Lange
Herr Rudolf Lazarus
Frau Dr. Lehmann
Herr W. Leisewitz
Herr Dr. W. Lenel, Straßburg
Herr Professor Dr. Lichtwark
Frau Mary A. Loesener-Sloman
Herr Ed. Lorenz-Meyer
Herr Dr. Alexander Lutteroth

Frau Justizrat Dr. Otto Magnus, Braunschweig
Fräulein Marie Luise Martienssen
Herr Dr. H. Merck
Herr Arnold Otto Meyer
Herr Dr. Mohrmann
Frau Möring geb. Tietjens
Herr Aug. W. F. Müller
Herr Dr. Müller
Herr Henry P. Newman
Frau Henry P. Newman, geb. von Düring
Herr Pastor Nicolassen
Frau Pastor Nicolassen
Frau Dr. Oberg
Frau Emilie Oestermann
Frau Toni O'Swald, geb. Haller
Herr Albrecht O'Swald
Frau Albrecht O'Swald
Die Patriotische Gesellschaft
Herr Hardesvogt Petersen in Lübeck
Herr R. Philippi
Frau Marie Pontoppidan
Frau A. Pulvermann
Frau Ida Robinow
Herr Dr. Robinow
Fräulein Emma Roosen
Herr Landrichter Schiefler
Frau Landrichter Schiefler
Fräulein Jenny Schiff
Herr Professor Schnars-Alquist
Frau Professor Schnars-Alquist
Frau Dr. Max Schramm
Frau W. Schröder, geb. Siemssen, Othmarschen
Frau Dr. Schütte, geb. Versmann
Frau Regierungsrat Schwabach
Herr Dr. Geert Seelig
Frau Dr. Seelig
Herr Henry Sims
Frau Henry Sims, geb. Sauber
Herr Hugo Steffens, Wandsbek
Frau Hugo Steffens, Wandsbek
Frau Emanuel Stockhausen
Frau Dr. Ellen Strack
Herr Dr. v. Sydow
Frau Dr. v. Sydow
Herr O. L. Tesdorpf
Frau O. L. Tesdorpf
Frau Mary Thielen
Herr Oberlandesgerichtsrat Dr. Thomsen
Herr Hermann Tietgens
Frau Amélie Tietgens
Frau Versmann, geb. Heldt
Herr Dr. Versmann
Fräulein M. Viol
Frau Gerta Warburg, Altona
Frau Dr. Warburg, geb. Hertz
Herr Konsul Ed. Weber
Herr Geh. Justizrat und Kammerherr von Wedderkop, Eutin
Fräulein Olga Wichern
Fräulein Marie Woermann
Fräulein Frieda Wölber
Herr Amtsrichter Dr. Paul Wohlwill
Herr Dr. Albert Wolffson
Herr Landgerichtsdirektor Dr. Wulff
Frau Marie Zacharias
Frau Professor Olga Zacharias
Frau Oberlandesgerichtsrat Dr. Zacharias

Die Mitglieder der Gesellschaft werden auf einstimmigen Vorschlag der Prüfungskommission von den ordentlichen Mitgliedern gewählt; eine Meldung zur Aufnahme findet nicht statt.


L.Bohlen

KUNSTVEREIN

Alfred Lichtwark:
HERMANN KAUFFMANN und die Kunst in Hamburg, mit Illustrationen. 1892.

Alfred Lichtwark:
DAS BILDNIS IN HAMBURG, mit 30 Heliogravüren und 100 Autotypien. 2 Bände. Als Manuskript gedruckt.

DIE MENZELAUSSTELLUNG. Katalog mit Einleitung. — Menzels Entwicklung — von Alfred Lichtwark. Mit 11 Illustrationen. Hamburg 1896.

DIE RUTHSAUSSTELLUNG. Katalog mit einer Biographie nach Aufzeichnungen von Valentin Ruths Bildnis von Valentin Ruths und 8 Illustrationen. Hamburg 1896.

DIE BÖCKLINAUSSTELLUNG. Einleitung — Vom Urteilen — von Alfred Lichtwark. Mit 4 Illustrationen. Hamburg 1898.

Alfred Lichtwark:
HAMBURGISCHE KUNST. Hamburg 1898. Als Manuskript gedruckt.

KUNSTBLÄTTER der letzten Jahre: Kaiser Wilhelm I., Bismarck und Moltke, nach den Gemälden von Lenbach. Radiert von Rohr. Hamburg von der Alster, von der Elbe und vom Fleet. Originalradierungen von Peter Halm.

GESELLSCHAFT ZUR FÖRDERUNG DER AMATEURPHOTOGRAPHIE

Alfred Lichtwark:
DIE BEDEUTUNG DER AMATEURPHOTOGRAPHIE. Halle, W. Knapp 1894.

ILLUSTRIERTE KATALOGE von 1893 bis 1903 (zum Teil vergriffen).

INTERNATIONALE KUNSTPHOTOGRAPHIEN, herausgegeben von Ernst Juhl. Verlag von Wilhelm Knapp, Halle a. S. 1900.

HELIOGRAVÜREN NACH GUMMIDRUCKEN von Mitgliedern der Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie. Herausgegeben i. A. der Gesellschaft von Ernst Juhl. Hamburg 1903. Ätzung und Druck von Meisenbach, Riffarth & Co., Berlin.

KUNSTBLÄTTER: J. Wohlers, Mathilde Arnemann, Originalradierung.

LEHRERVEREINIGUNG ZUR PFLEGE DER KÜNSTLERISCHEN BILDUNG

Alfred Lichtwark:
ÜBUNGEN IN DER BETRACHTUNG VON KUNSTWERKEN. Mit 16 Tafeln. Hamburg 1897. Als Manuskript gedruckt (II. Auflage, Dresden, G. Kühtmann 1898).

C. Götze:
ZUR REFORM DES ZEICHENUNTERRICHTS. Hamburg, Boysen & Maasch 1897.

R. Ross:
ÖFFENTLICHE BÜCHER- UND LESEHALLEN. Hamburg, C. Boysen 1897.

UNSERE VOLKSSCHÜLER IM STADTTHEATER. (Mit Vorwort von Schulrat Mahraun.) Hamburg, C. Boysen 1898.

Dr. M. Spanier:
KÜNSTLERISCHER BILDERSCHMUCK FÜR SCHULEN. Hamburg 1897. III. Aufl. 1902. Leipzig. R. Voigtländer.

C. Götze:
DAS KIND ALS KÜNSTLER. (Zur Reform des Zeichenunterrichts, Heft II.) Hamburg, Boysen & Maasch 1898.

DER ZEICHENUNTERRICHT IN DER GEGENWART. (Mit Vorwort von W. Rein. Sonderabdruck aus W. Reins Encyklopäd. Handbuch der Pädagogik.) Langensalza, Beyer & Söhne 1900.

BILDER FÜR DEN WANDSCHMUCK DER SCHULEN: Jean Paul Kayser, Am Kaiserquai.

Tadd:
NEUE WEGE ZUR KÜNSTLERISCHEN ERZIEHUNG DER JUGEND. In deutscher Bearbeitung, reich illustriert. Leipzig, R. Voigtländer 1900. II. Aufl. 1903.

Alfred Lichtwark:
DIE ERZIEHUNG DES FARBENSINNS. Berlin, Bruno & Paul Cassirer 1900.

VERSUCHE UND ERGEBNISSE der Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung in Hamburg. Hamburg, A. Jansen. III. Aufl. 1902.

LILIENCRONS GEDICHTE. Auswahl für die Jugend. Berlin, Schuster & Loeffler 1901.

Dr. J. Löwenberg:
VOM GOLDENEN ÜBERFLUSS. Eine Auswahl aus neueren deutschen Dichtern für Schule und Haus. Leipzig R. Voigtländer 1902.

H. Wolgast:
DIE BEDEUTUNG DER KUNST FÜR DIE ERZIEHUNG. (Vortrag, gehalten auf der Allgemeinen Deutschen) Lehrerversammlung zu Chemnitz 1902.)
Leipzig, Wunderlich 1902.

Joh. Ehlers:
DAS SCHATTIEREN IM ZEICHENUNTERRICHT. Die Darstellung der Gegenstände in ihrer körperlichen Erscheinung. (Zur Reform des Zeichenunterrichts, Heft III. Hamburg, Boysen & Maasch, 1903.

O. Schwindrazheim:
DEUTSCHE BAUERNKUNST. Wien und Leipzig, M. Gerlach, 1903.

JUGENDSCHRIFTEN-KOMMISSION

KATALOG DER HISTORISCHEN AUSSTELLUNG DER JUGENDLITERATUR (in der Kunsthalle). Mit Einleitung von F. von Borstel. Hamburg 1896.

BEITRÄGE ZUR LITERARISCHEN BEURTEILUNG DER JUGENDSCHRIFT. Hamburg 1896.

H. Wolgast:
DAS ELEND UNSERER JUGENDLITERATUR. Hamburg 1896.

BILDERBUCH UND ILLUSTRATION. Hamburg 1896.

HAMBURG. LIEBHABERBIBLIOTHEK

BEGRÜNDET 1895

HERAUSGEGEBEN VON DER GESELLSCHAFT HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE

Die Bibliothek soll der Familie, in der das hamburgische Wesen gepflegt wird, Schriftwerke, die sich auf Hamburg beziehen, in vornehmer Ausstattung zugänglich machen. Abhandlungen über hamburgische Geschichte und Kulturgeschichte, Monographien über hamburgische Künstler, Dichter, Musiker, Neudrucke älterer Schöpfungen der einheimischen Literatur, namentlich der literarisch zum Teil sehr wertvollen Familienbücher sind zunächst in Aussicht genommen. Es besteht nicht die Absicht, Arbeiten zu veröffentlichen, die vorzugsweise den Gelehrten interessieren.

In erster Linie ist die hamburgische Liebhaberbibliothek für die Mitglieder der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde und einige hamburgische Vereine verwandten Charakters bestimmt. — Anmeldungslisten liegen in der Commeterschen Kunsthandlung aus. Die durch ein Mitglied der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde Empfohlenen werden zuerst berücksichtigt, da die Auflage nur in geringer Höhe gedruckt wird. Ein Nichtmitglied kann in der Regel nur ein Exemplar erhalten.

Im Buchhandel wird die hamburgische Liebhaberbibliothek, die den Charakter des Privatdrucks bewahren soll, nicht erscheinen. Auch wird sie nach auswärts nicht abgegeben.

HAMBURGISCHE HAUSBIBLIOTHEK

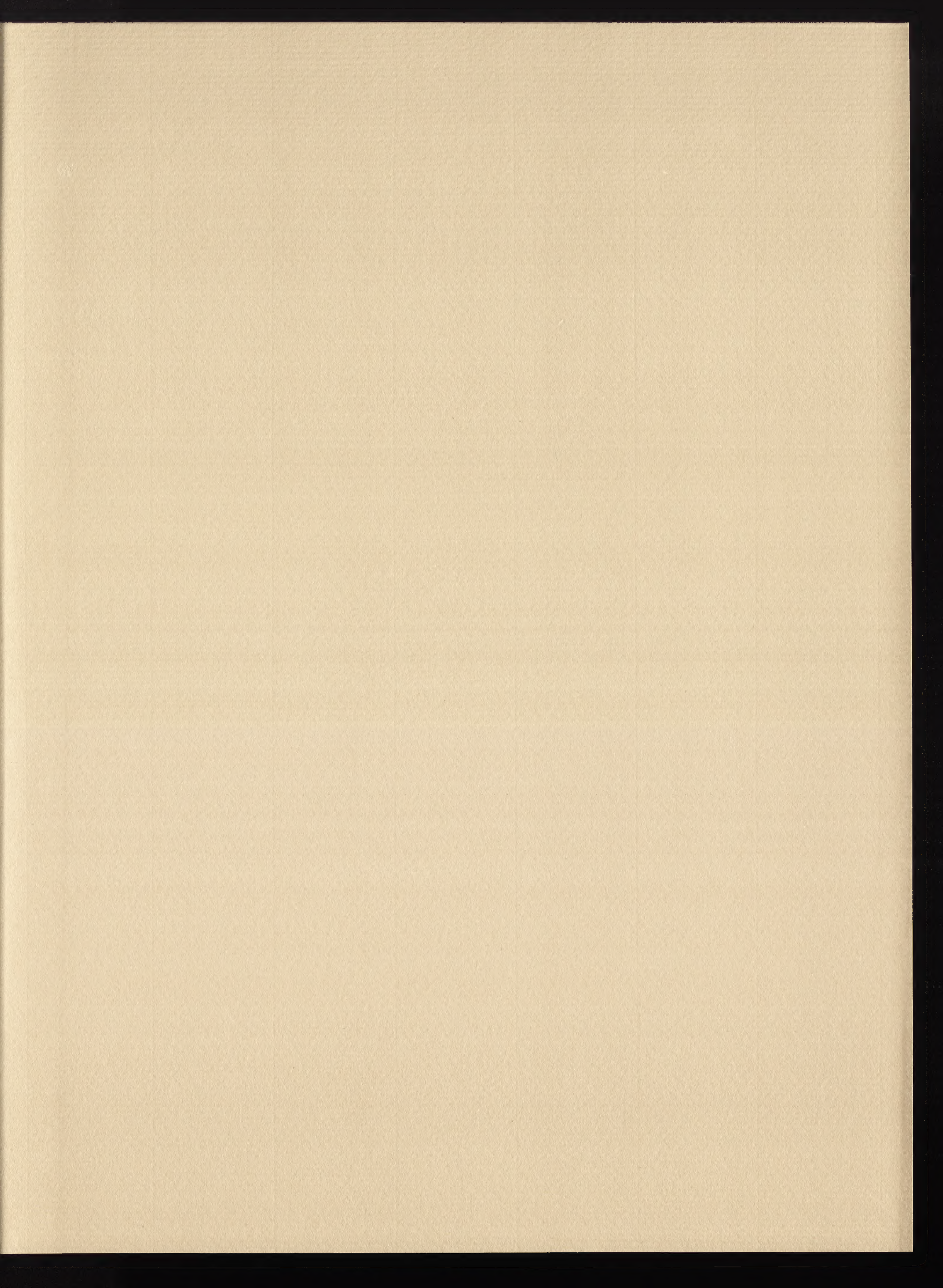
BEGRÜNDET 1902

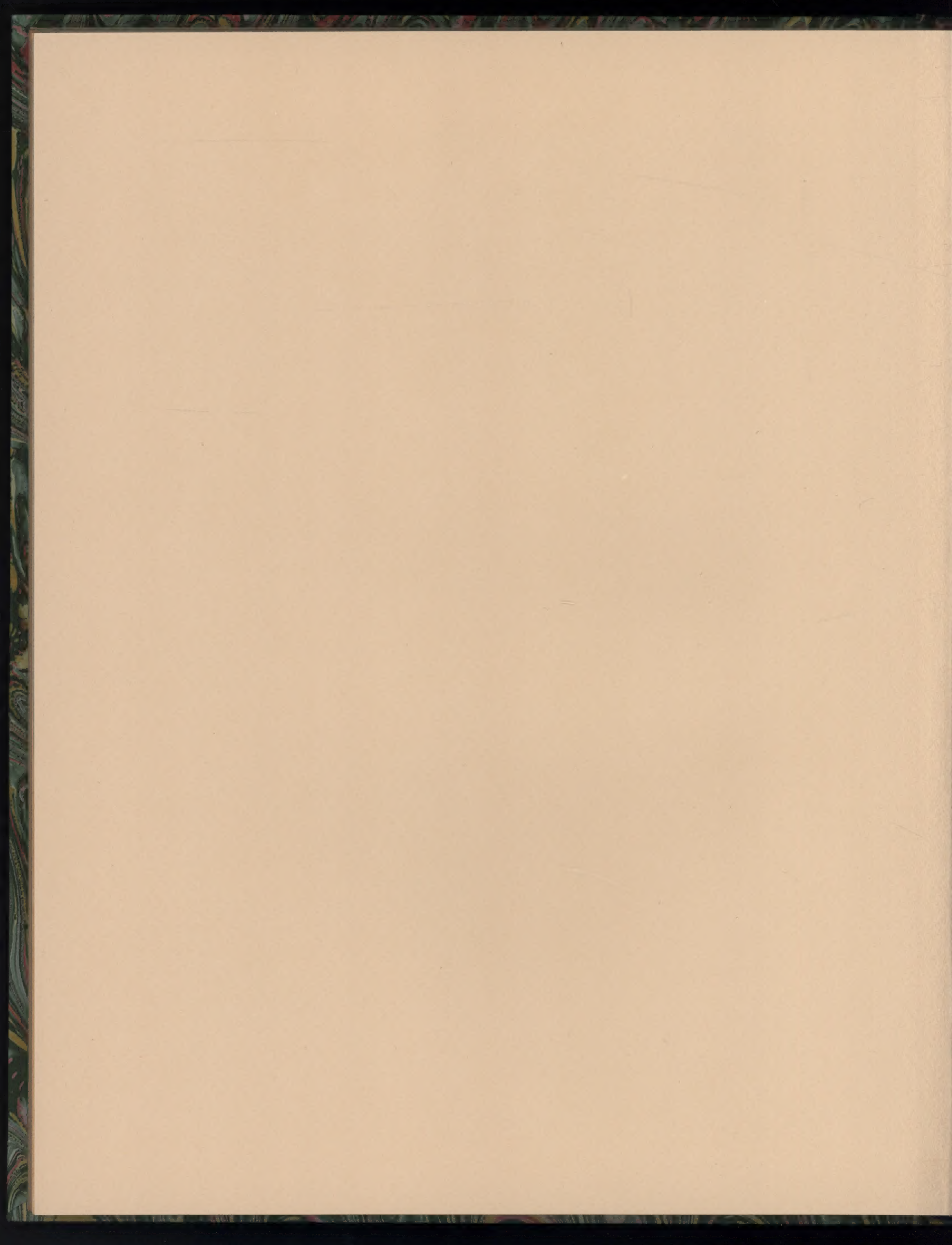
Die Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde, die Patriotische Gesellschaft und die Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung sind 1902 zusammengetreten, um eine Hamburgische Hausbibliothek herauszugeben. Das Unternehmen soll zunächst für das hamburgische Haus, aber durch den Buchhandel allgemein zugänglich, eine Reihe von Werken deutscher Schriftsteller und Dichter herausgeben, die in jedem deutschen Hause vorhanden sein sollten. Bei der äußersten Wohlfeilheit sollen die Bücher geschmackvoll auf holzfreiem Papier gedruckt und in Leinwand gebunden nicht nur die weniger Bemittelten zur Gründung einer Hausbibliothek verlocken. Im besonderen soll die »Hamburgische Hausbibliothek« eine Ergänzung der Tätigkeit der Lesehallen bilden.

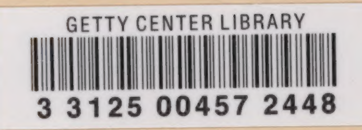
Erschienen sind:

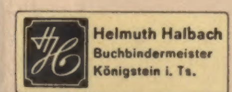
Paul Hertz:
UNSER ELTERNHAUS. 1902.
Gebrüder Grimm:
DEUTSCHE SAGEN. 1902.
Friedrich Hebbel:
JUGENDERINNERUNGEN, GEDICHTE
(Auswahl von Gustav Falke.) 1903.
Jeremias Gotthelf: ULI DER KNECHT.
1903.
HEINRICH STILLINGS JUGEND, JÜNGLINGSJAHRE UND WANDERSCHAFT.
1904.
Otto Ludwig:
ZWISCHEN HIMMEL UND ERDE. 1904.

LÜTCKE & WULFF, HAMBURG






GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00457 2448


Helmuth Halbach
Buchbindermeister
Königstein i. Ts.

